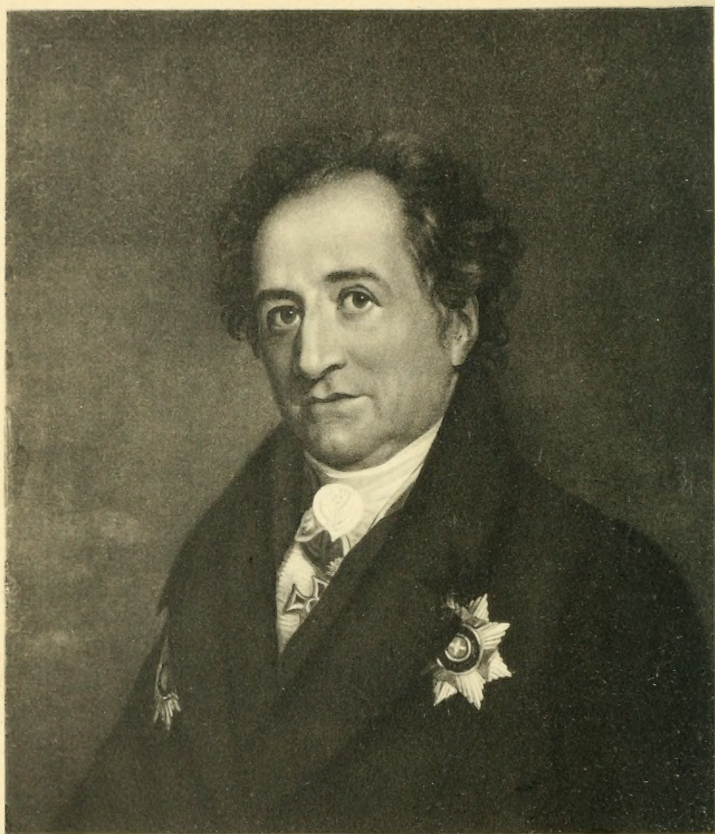




Goethe
von George Dawe
1819

Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft

Im Auftrage des Vorstandes
herausgegeben
von

Hans Gerhard Gräf

Erster Band

Weimar / Verlag der Goethe-Gesellschaft
In Kommission beim Insel-Verlag zu Leipzig
1914



Gemäß dem Beschluß der Generalversammlung vom 25. Mai 1912 tritt mit dem vorliegenden Bande neben die alljährlich erscheinenden „Schriften" als zweites eigenes Organ das Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft.

Die Aufgabe dieses Jahrbuchs ist eins mit den Aufgaben der Gesellschaft selbst, wie sie im ersten Paragraphen ihrer Satzungen ausgesprochen worden sind: „Zweck der Gesellschaft ist die Pflege der mit Goethes Namen verknüpften Litteratur, sowie die Vereinigung der auf diesem Gebiete sich betätigenden Forschung."

Bedeutend an Umfang wie Gehalt ist die Arbeit, die in dem seit der Gründung unserer Gesellschaft verflossenen Menschenalter auf dem Gebiete der Goethe-Forschung geleistet worden ist. Die verborgenen Schätze des Goetheschen Nachlasses zu Weimar sind ans Licht getreten; in nahezu hundertundfünfzig Bänden liegt, was Goethe schriftlich hinterlassen hat, in der großen Weimarer Ausgabe gedruckt vor. Manches verloren Geglaubte ist an andern Orten zu Tage getreten und diesem großen Monumentalwerk einverleibt worden. Goethes Handzeichnungen, seine naturwissenschaftlichen Apparate, seine reichen Sammlungen zur Kunst und zur Wissenschaft sind, wohlgeordnet, in heiteren Räumen aufgestellt, jedem zugänglich. So ist, dank unzähligen Einzelbemühungen, heute wie nie zuvor die Möglichkeit geboten, Goethes Gedankenwelt, sein Leben und Wirken kennen zu lernen.

Im Grunde aber sind alle diese und andere Arbeiten nur unerläßliche Vorbereitung. Wir stehen nicht am Ende, sondern am Anfang. Die eigentliche Arbeit hat nun erst recht zu beginnen: die Vertiefung unserer Erkenntnis, die Befruchtung unseres Lebens durch Goethes Ideen, durch die Wahrheit, Güte und Schönheit, die aus seinen Werken wie aus seinem Leben auf uns strahlt.

In den Dienst dieser hohen Aufgabe stellt sich auch das Jahrbuch. An erster Stelle, in der Gruppe Abhandlungen, bringt es Aufsätze, kleinere und größere Essays, in denen, unter steter Berücksichtigung Goethes und seiner Zeit, allgemeine Fragen der Ästhetik, Poetik und Litteraturgeschichte, sowie besondere Probleme der Goethe-Forschung erörtert werden. Als zweite ständige Gruppe folgen Mitteilungen aus dem Goethe- und Schiller-Archiv. Mit gnädiger Genehmigung des hohen Besitzers des Archivs, Seiner Königlichen Hoheit des Großherzogs Wilhelm Ernst von Sachsen, werden hier veröffentlicht: Briefe und andere Schriftstücke, die als Nachträge zu der nunmehr abgeschlossenen Goethe-Ausgabe zu betrachten sind; Neuerwerbungen des Archivs; Briefe an Goethe und Anderes. Hieran schließen sich als dritte Gruppe Mitteilungen aus dem Goethe-National-Museum. Zeichnungen von Goethes eigener Hand, bedeutende, von Goethe besonders geschätzte Blätter und Kunstgegenstände aus seinen reichen Sammlungen zur Graphik und Kleinplastik, sowie Neuerwerbungen sollen hier nach und nach vorgelegt werden. Eine vierte Gruppe Neue und alte Quellen bringt ungedruckte Berichte, Briefe, Tagebuch-Aufzeichnungen von Zeitgenossen Goethes, sowie Wissenswertes aus Büchern, die in Vergessenheit geraten sind. Am Schluß jedes Bandes wird der Festvortrag des laufenden Jahres veröffentlicht, dem sich der Jahresbericht der Gesellschaft

und das Register anschließen. Ein Mitgliederverzeichnis erscheint nur alle drei Jahre und wird als besonderes Heft dem betreffenden Bande beigelegt; doch sollen die Namen neu eingetretener Mitglieder auch in den Zwischenbänden kundgegeben werden.

Von einer Goethe-Bibliographie ist abgesehen worden, da ihr Nutzen, zumal für den Kreis unserer Mitglieder, wie die Erfahrung lehrt, verschwindend gering ist. Auch für einen ständigen Bericht über Neuerscheinungen der Goethe-Litteratur ist das Organ der Gesellschaft nicht der Ort. Wohl aber soll von Zeit zu Zeit über die Fortschritte unserer Erkenntnis von Goethes Leben und Werken berichtet werden. —

Vielleicht entspricht dieser erste Band noch nicht ganz dem hier entwickelten Programm. Vor allem wird man eine größere Mitteilung aus dem Goethe-National-Museum vermissen. Leider mußte infolge der Neuordnung aller Räume des Goethe-Hauses, der Übersiedelung ganzer Gruppen von Sammlungen in den Anbau und der hierdurch verursachten Arbeitsüberlastung für diesmal auf einen größeren Beitrag verzichtet werden. Als Ersatz dafür wird man die Wiedergabe des Daweschen Goethe-Bildnisses mit Freude begrüßen.

Bleibt also diesmal das Jahrbuch notgedrungen ein wenig hinter dem geplanten Umfange zurück, so können spätere Bände, je nach dem Eingang der Beiträge, sehr wohl den Durchschnittsumfang von fünfzehn Bogen überschreiten.

Dem Herausgeber dieses neuen Jahrbuchs ist es Pflicht und Bedürfnis, mit dankbarer Anerkennung nachdrücklich auf das große Verdienst hinzuweisen, das Ludwig Geiger sich um die Wissenschaft erworben hat durch die Begründung seines Goethe-Jahrbuches im Jahre 1880. Mit dem siebenten Bande (1886) wurde es das Organ der

Goethe-Gesellschaft, die fortan bis zum Jahre 1913 regelmäßig ihren Jahresbericht und das Mitgliederverzeichnis darin veröffentlicht hat. Ludwig Geiger war in der glücklichen Lage, nach Erschließung des Goethe-Archivs aus dessen Schätzen wertvolle Quellenschriften erstmals herausgeben zu dürfen. Jedem, der auf dem Felde der Goethe-Forschung arbeitet, wird Geigers „Goethe-Jahrbuch" nützlich, ja unentbehrlich sein, und so gebührt ihm für seine mehr als ein Menschenalter hindurch diesem Unternehmen gewidmete Mühewaltung dauernder Dank.

Weimar, Pfingsten 1914. Hans Gerhard Gräf.

Abhandlungen

Die Sprache der Kunst

Eine Untersuchung von Oskar Walzel

I. Wackenroder

In den „Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders", ungefähr in der Mitte des schmalen Bändchens, steht ein Abschnitt, der durch seinen Inhalt und durch seine Prägung sich als Arbeit Wackenroders bewährt. Auch wenn kein äußeres Zeugnis ihn dem traumhaft sinnenden, ahnungsvoll andeutenden Freunde Tiecks zuwiese, müßte er ihm, dürfte er nicht Tieck zugesprochen werden. Schon die Überschrift kündet, daß Wunderbares und Geheimnisvolles berührt werden soll. Nicht aber denkt Wackenroder, wenn er „Von zwei wunderbaren Sprachen, und deren geheimnisvoller Kraft" zu reden ansetzt, daran, das Wunder zu deuten und das Geheimnis zu entschleiern. Was ihm aufgegangen ist, erzählt er mit leiser, mit weihevoller Stimme. Die Lösung des Rätsels gibt er nicht.

Die beiden Sprachen haben mit der Sprache der Worte nichts gemein. Zwar preist der kunstliebende Klosterbruder die ewige Wohltat des Schöpfers, die dem Menschen in der Sprache der Worte zuteil geworden ist. Aber er weiß auch zu sagen, was der Sprache der Worte vorenthalten bleibt: „Das Unsichtbare, das über uns schwebt, ziehen Worte nicht in unser Gemüt herab."

Nur die Natur und die Kunst lassen die himmlischen Dinge in ganzer Macht fassen und begreifen. „Sie kommen durch ganz andere Wege zu unserm Inneren, als durch die Hilfe der Worte; sie bewegen auf einmal, auf eine wunderbare

Weise, unser ganzes Wesen, und drängen sich in jede Nerve und jeden Blutstropfen, der uns angehört." Die Sprache der Natur redet nur Gott, die Sprache der Kunst reden nur wenige Auserwählte, die er zu seinen Lieblingen gesalbt hat.

In lyrischen Tönen schildert Wackenroder, wie die Natur ihm zum gründlichsten und deutlichsten Erklärungsbuch über Gottes Wesen und Eigenschaften geworden sei, nachdem er aus den uralten heiligen Büchern der Religion den Gott der Menschen kennen gelernt hatte. „Das Säuseln in den Wipfeln des Waldes, und das Rollen des Donners, haben mir geheimnisvolle Dinge von ihm erzählet, die ich in Worten nicht aufsetzen kann. Ein schönes Tal, von abenteuerlichen Felsengestalten umschlossen, oder ein glatter Fluß, worin gebeugte Bäume sich spiegeln, oder eine heitere grüne Wiese von dem blauen Himmel beschienen, — ach diese Dinge haben in meinem inneren Gemüte mehr wunderbare Regungen zuwege gebracht, haben meinen Geist von der Allmacht und Allgüte Gottes inniger erfüllt, und meine ganze Seele weit mehr gereinigt und erhoben, als es je die Sprache der Worte vermag." Er schilt die Sprache der Worte ein allzuirdisches und grobes Werkzeug.

Nicht wüßten wir, was ein Baum, eine Wiese, ein Felsen sei, nicht könnten wir in unserer Sprache mit ihnen reden. Dennoch führten sie uns, auf unbekannten Wegen, Gefühle oder Gesinnungen, oder wie man es nennen möge, zu, die wir nie durch abgemessene Worte erlangen.

Und nun feiert Wackenroder in Sätzen, die längst eine wichtige Stelle unter den Zeugnissen seiner Sinnesart erlangt haben, die dunkeln Gefühle. Wie verhüllte Engel sieht er diese echten Zeugen der Wahrheit herniedersteigen. Nur lächeln kann er über die Weltweisen, die sie aus ihrer Brust verstoßen, wenn die Geheimnisse des Himmels aufzudecken sind.

Anders als die Natur spricht die Kunst, anders, aber doch auch mit wunderbarer Kraft. „Sie redet durch Bilder der Menschen, und bedienet sich also einer Hieroglyphenschrift, deren Zeichen wir, dem Äußeren nach, kennen und verstehen. Aber sie schmelzt das Geistige und Unsinnliche, auf eine so rührende und bewunderungswürdige Weise, in die sichtbaren Gestalten hinein, daß wiederum unser ganzes Wesen, und alles, was an uns ist, von Grund auf bewegt und erschüttert wird."

Aus den Höhen künstlerischen Gefühls, in denen der kunstliebende Klosterbruder schwebt oder zu schweben scheint, sinkt er alsbald tief in eine Betrachtung des Kunstwerks, die auf sittliche Zwecke ausgeht. Spricht Wackenroder zu uns oder die Einfalt des Mönchs, wenn zum Beweis für die bewegende und erschütternde Macht der Kunst die tugendseligen Gesinnungen dienen müssen, die durch Gemälde aus der Leidensgeschichte Christi oder von der heiligen Jungfrau oder aus der Geschichte der Heiligen erweckt werden?

Wieder steigen wir empor, wenn von der Anwendung zu allgemeiner Erwägung zurückgekehrt wird: Nur das Gehirn, also nur den halben Menschen, setzen die Lehren der Weisen in Bewegung. Natur und Kunst aber rühren unsere Sinne und unseren Geist; „oder vielmehr scheinen dabei (wie ich es nicht anders ausdrücken kann) alle Teile unsers (uns unbegreiflichen) Wesens zu einem einzigen, neuen Organ zusammenzuschmelzen, welches die himmlischen Wunder, auf diesem zwiefachen Wege, faßt und begreift". Unmittelbar ziehe die ewig lebendige, unendliche Natur zu der Gottheit hinauf. „Die Kunst aber, die, durch sinnreiche Zusammensetzungen von gefärbter Erde und etwas Feuchtigkeit, die menschliche Gestalt in einem engen, begrenzten Raume, nach innerer Vollendung strebend, nachahmt, (eine Art von Schöpfung, wie sie sterblichen Wesen hervorzu-

bringen vergönnt ward) — sie schließt uns die Schätze in der menschlichen Brust auf, richtet unsern Blick in unser Inneres, und zeigt uns das Unsichtbare, ich meine alles was edel, groß und göttlich ist, in menschlicher Gestalt."

Noch greift der Klosterbruder zwei Akkorde, um seinen Hymnus auf die beiden wunderbaren Sprachen zu schließen. Er verkündet nochmals von den großen Dingen, die sich auf eigene Weise in seinem Inneren erheben, wenn er eine Landschaft und wenn er ein Gemälde betrachtet. Eine eigene Welt Gottes sieht er dann vor sich hervorgehen, nicht die gleiche freilich in beiden Fällen. Als zweiter und letzter Akkord folgen die Worte: „Die Kunst stellet uns die höchste menschliche Vollendung dar. Die Natur, so viel davon ein sterbliches Auge sieht, gleichet abgebrochenen Orakelsprüchen aus dem Munde der Gottheit. Ist es aber erlaubt, also von dergleichen Dingen zu reden, so möchte man vielleicht sagen, daß Gott wohl die ganze Natur oder die ganze Welt auf ähnliche Art, wie wir ein Kunstwerk, ansehen möge." —

Merkwürdig kreuzen und verschlingen sich die Gedankenwege der Menschen, die mit Bewußtsein ungelehrt sein wollen. Sie wollen nicht denken, nur ihr Inneres aufschließen. Widerfahren kann ihnen, daß sie Längsterarbeitetes nur in stammelnder Sprache wiederholen. Auch Wackenroder entgeht solcher Gefahr nicht ganz. Dennoch deutet er in seinen dunklen Wendungen hier wie sonst so viel Weiterführendes an, daß es um der Gewinne willen, die es erbracht hat und in der Nachwirkung noch erbringen sollte, der Mühe lohnt, das Gespinst von Gedanken und Gefühlen aufzudröseln, das in seinen Worten sich darbietet.

Wackenroders andeutende, absichtlich alle logische Schärfe ausschließende Sprache setzt den Nachprüfenden einer doppelten Gefahr aus. Er wird leicht verführt, zu viel, aber auch zu wenig in sie hineinzulegen. Obendrein trübt die

künstlerische Einkleidung den Blick. So genau die Seele des Klosterbruders auf die Seele Wackenroders abgestimmt ist, ganz ebenso gewiß hüllt Wackenroder sich in das Gewand eines katholischen Mönchs und redet deshalb mehrfach aus Anschauungen heraus, die nicht völlig Wackenroders eigene Anschauungen waren.

Der feste Mittelpunkt ist das Bekenntnis zum Irrationalismus, wie wir heute sagen. Die dunkeln Gefühle werden verherrlicht und ihnen wird eine Kraft zugeschrieben, die weit über die Macht des Denkens hinausreicht. Wir sind, um den Namen zu nennen, dessen Träger in der Geistesgeschichte des 18. Jahrhunderts stärker als jeder andere den Irrationalismus verfochten hat, in der Welt Hamanns.

Freilich nahm nicht Hamann als erster die „dunkeln Gefühle" in seinen Schutz. Rudolf Hildebrands Artikel „Gefühl" im Wörterbuch der Brüder Grimm, der im Gegensatz zu Hildebrands Brauch manches schuldig bleibt und auch Wackenroders „dunkler Gefühle" nicht gedenkt, führt in Moses Mendelssohn einen Vorkämpfer des dunkeln Gefühls ins Feld.[1] Noch Lessing wirft tadelnd Kunstrichtern vor, daß sie „bloß ein dunkles Gefühl gehabt zu haben scheinen"; sogar Herder, sonst natürlich von früh auf ein Feind denkenden Zergliederns des Gefühlten, Herder, der das „Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele" fein und scharf schied, läßt sich die Frage entschlüpfen, ob ein „blindes, dunkles Gefühl" überzeugen könne. Doch wenn trotzdem auch der junge Lessing der Schulphilosophie verdachte, daß durch sie das Fühlen verlernt werde, so erklärt rückhaltloser Mendelssohns zweiter Brief über die Empfindungen (1755): „Das dunkele Gefühl befördert unsre Glückseligkeit, der Affekt verschwindet, wenn alle Begriffe deutlich werden"; er bemerkt: „Wir fühlen nicht mehr, sobald wir denken";

[1] Grimm 4 1(2), Sp. 2181 f.

er fragt: „Warum sind die dunkelen Vorstellungen tätiger als die deutlichen?“

Hamann fehlt in Hildebrands Sammlung von Belegstellen des „dunkeln Gefühls“. Die Verbindung beider Wörter scheint ihm nicht geläufig gewesen zu sein. In dem Schreiben an Hartknoch vom 12. Juni 1786[1] heißt es wohl: „Von einem solchen Gefühl läßt sich kein wahrer bestimmter Begriff mitteilen. Je dunkler, desto inniger.“ Aber das Gefühl, von dem die Rede ist, liegt weitab von den Absichten, die Wackenroder verfolgt. Hamann spricht von Wohltaten, unter deren Druck er leidet, und die ihn so beugen, daß er seinen Schultern keine anderen schwereren Bürden auflegen könne.

Durch den Sturm und Drang war die Bedeutung des Gefühls für die Erkenntnis und der Wert, der ihm neben, ja vor dem Denken zukomme, oft genug verfochten worden, um Wackenroders Verherrlichung der dunklen Gefühle nicht wie eine unerhörte Tat erscheinen zu lassen. Ja schon von „klaren“ Gefühlen hatte man gesprochen. Herder und der junge Schiller gebrauchen die Wortverknüpfung, die nicht so merkwürdig ist, wie sie vielleicht auf den ersten Blick berührt. Die Möglichkeit, dunkel und klar nebeneinander zu gebrauchen, klar nur als eine Steigerung des Dunkeln, nicht als dessen Gegensatz zu fassen, ruht natürlich in der Einteilung der Vorstellungen, die von Leibnizens und Wolffs Logik vorgenommen wird. Distinctus, clarus, obscurus und confusus, deutlich, klar, dunkel und verworren lauten die Merkmale, die unseren Vorstellungen nach dieser Lehre eigen sein können. Deutlich ist die Vorstellung, wenn alle ihre Merkmale und Teile gegeneinander klar sind. Klar ist sie, wenn ihr Gegenstand vom Inhalt anderer Vorstellungen unterschieden und mit Sicherheit wiedererkannt wird. Wohl steht das Verworrene dem Deutlichen dann ebenso als Gegen-

[1] In F. Roths Ausgabe 7, 319.

satz gegenüber wie das Dunkle dem Klaren. Allein schon Alexander Gottlieb Baumgarten hatte, als er die ästhetische Bedeutung der dunklen und verworrenen Vorstellungen vertrat und auf sie seine neue Wissenschaft der Ästhetik begründete, die „claritas intensiva“, die logische Klarheit, von der „claritas extensiva“, der ästhetischen, geschieden. Gedacht hatte er bei der „claritas extensiva“ an die Mannigfaltigkeit in einer Vorstellung, und in der Mannigfaltigkeit einen ästhetischen Reiz entdeckt, den der Begriff sich entgehen lasse. Auf diesem Wege rückte Baumgarten den Begriff des Dunkeln so nahe an die Klarheit heran, daß einer späteren Zeit die Klarheit und das Dunkle zu Nachbarn werden konnten. Gedacht war da wie dort an den Reichtum der sinnlichen Erscheinung und an ihren Gegensatz zur Nüchternheit des deutlich gedachten Begriffs. Diese ästhetische Klarheit bedingte wirklich eine vollkommenere Art sinnlicher Erkenntnis. Und in der Vollkommenheit des sinnlichen Ausdrucks fand ja Baumgarten das Wesen des Gedichts.

Baumgarten durfte hier genannt werden, weil auch Wakkenroders Ausführungen in einem gewissen Zusammenhang stehen mit der Gedankenlinie, die von Baumgarten ausgeht: mit der Erwägung, wie weit Kunst eine Vorstufe der Erkenntnis sei.

Wackenroder feiert die dunklen Gefühle, aber er feiert sie nicht nur um ihrer selbst willen. Er bleibt nicht bei dem Wert stehen, den das dunkle Gefühl für den Menschen um seiner selbst willen hat, sondern er sucht nach Werten, die außerhalb des Gefühlserlebnisses liegen, um den Wert dieses Erlebnisses zu erweisen. Teleologisch denkt er. Den Zweck des Gefühls führt er für das Gefühl ins Feld: die Gefühle ziehen das Unsichtbare, das über uns schwebt, in unser Gemüt herab. Sie ermöglichen, die himmlichen Dinge in ganz anderer Macht zu fassen und zu begreifen, als die Sprache der Begriffe.

Wesentlich erschwert wird die prüfende Betrachtung dieser Worte und ihres Zusammenhangs mit älteren Äußerungen durch den ungesonderten Gebrauch der Worte „fühlen" und „empfinden", der auch den Psychologen, natürlich noch mehr den Dichterdenkern des 18. Jahrhunderts eigen ist. M. Dessoir sagt:[1]

Das Empfinden galt als ein dunkles Erkennen, in dem die Gefühlsbetonung das herrschende Merkmal ist; aus unendlich vielen kleinen Vorstellungen, die wir nicht mit Deutlichkeit auseinander halten können, entspringt das Gefühl; Empfindungen sind angenehm oder unangenehm, weil sie keine deutlichen Begriffe voraussetzen. Heute bezeichnen wir mit Empfindung die nicht weiter zerlegbaren Elemente der Vorstellungen, mit Gefühl die subjektive Reaktion auf Erregungen irgend welcher Art. Vor hundertundfünfzig Jahren aber gebrauchte man die Ausdrücke nicht selten im umgekehrten Sinne. Die gleichgültigen Veränderungen des inneren Sinnes nannte man innere Gefühle und „diejenigen Modifikationen dieser inneren Organe, die mit einem merklichen Grad von Vergnügen oder Mißvergnügen vergesellschaftet sind, innere Empfindungen".

Schon sind uns auf unserem Weg „empfinden" und „fühlen" als gleichwertige Worte nebeneinander begegnet. Doch gerade weil die Zeit beide Worte wenig schied, wäre es zu umständlich, ja vielleicht hoffnungslos, genau bestimmen zu wollen, wo in unserem Sinn Empfindung, wo Gefühl gemeint war. Denkt Baumgarten nur an die Empfindung, wenn er von „cognitio sensitiva" spricht und sie, die eine Vorstufe der deutlichen Erkenntnis ist, für das Schöne in Anspruch nimmt, wenn er dem Schönen daher die Aufgabe zuweist, die Erkenntnis der Wahrheit vorzubereiten, oder, wie Schiller ganz baumgartenisch sagt, uns durch das

[1] Geschichte der neueren deutschen Psychologie. 2. Auflage, Berlin 1902, 1, 433.

Morgentor des Schönen in der Erkenntnis Land dringen zu lassen?

Hoffentlich behaupte ich nicht zuviel, wenn ich annehme, daß Wackenroder zunächst an die subjektive Reaktion auf Erregungen denkt, so oft er das Wort dunkle Gefühle anwendet. Er spricht in unserem Sinn von Gefühlen, die durch die Natur und durch das Kunstwerk in uns wachgerufen werden. Gewiß meint er nicht nur gleichgültige Veränderungen des inneren Sinnes. Wie auf eigene Weise große Dinge sich in dem Menschen erheben, beobachtet Wackenroder bei Gelegenheit der Natur- und Kunsteindrücke.

Hamann gedenkt einmal des Göttlichen, das die Wunder der Natur und die Originalwerke der Kunst zu Zeichen macht. Die kleine Schrift „Die Magi aus dem Morgenlande“, in der beihin diese Worte fallen und die etwa gegen Ende 1760 verfaßt ist, gehört zu Hamanns Versuchen, seine religiös begründete Genietheorie mit Youngs Originalitätsbegriff zu verknüpfen. Dem Genie huldigt die angeführte Stelle. Sie ist zugleich eines der vielen Zeugnisse für Hamanns symbolische Weltauffassung, die von R. Unger in ihrer eigentümlichen, Hamanns Denken bestimmenden Bedeutung nachgewiesen worden ist. „Zeichen“ des Göttlichen sind für Hamann die Wunder der Natur und die Kunstwerke des Genies. Ist in dieser Formung nicht beinahe der ganze Gedankeninhalt von Wackenroders Aufsatz vorweggenommen? Auch Wackenroder kündet von einer „Hieroglyphenschrift, deren Zeichen wir dem Äußern nach kennen und verstehen“, wenn er die Sprache der Kunst zu erläutern hat. Eduard Spranger widmete in seinem Werk über „Wilhelm von Humboldt und die Humanitätsidee“[1] ein ganzes Kapitel

[1] Berlin 1909, S. 153 ff. — Reiches Material, auch zur Vorgeschichte dieser Begriffe, bucht Rudolf Eisler, Wörterbuch der philosophischen Begriffe, 3. Aufl. 3, 1879 ff.

dem Begriff der „Chiffreschrift", d. h. all den Gleichnissen von einer Schrift, von Chiffern, Hieroglyphen, Charakteren, die im 18. Jahrhundert und noch später immer auftauchen, wenn von einem Geistigen oder Göttlichen die Rede ist, das sich hinter einer nur andeutenden Schale verbirgt. Diese Ausdrücke waren viel zu sehr Gemeingut, als daß ihr Auftreten bei Hamann und bei Wackenroder irgendwie Schlüsse auf die Abhängigkeit des einen vom andern erlaubte. Genug, daß die Grundvorstellung von einer „Sprache" der Natur oder der Kunst, von Zeichen, Hieroglyphen, Chiffern, die Wackenroders Aufsatz beherrscht, für Hamann etwas Selbstverständliches, ja der alltägliche Sprachgebrauch seiner symbolischen Weltauffassung war.

Der gleichnisfrohe Hamann hat sich auch den Begriff einer „Sprache der Natur" nicht entgehen lassen. In den „Biblischen Betrachtungen eines Christen" von 1758 schon tut er die Frage: „Die Natur ist herrlich; wer kann sie übersehen? wer versteht ihre Sprache?" Und er setzt fort: „Sie ist stumm, sie ist leblos für den natürlichen Menschen. Die Schrift, Gottes Wort, ist herrlicher, ist vollkommener, ist die Amme, die uns die erste Speise gibt, und uns stark macht, allmählich auf unsern eigenen Füßen zu gehen" (1,86). Auch Wackenroder stellt die Natur wie eine zweite Lehrerin neben die heilige Schrift. Aber die Bewertung ist anders geworden. Viel schriftgläubiger ist Hamann als Wackenroder, ja als der Klosterbruder. Hamanns „Biblische Betrachtungen" bekennen zwar wie der Aufsatz des Klosterbruders: „Gott hat sich dem Menschen geoffenbart in der Natur und in seinem Wort." Doch wenn Hamann „die Ähnlichkeiten und die Beziehungen dieser beiden Offenbarungen" auseinandersetzen will und sich den Kopf über die Frage zerbricht, wie die beiden Offenbarungen in Einklang gebracht werden können, so ist Wackenroder oder sein Kloster-

bruder nie auf gleichen Wegen anzutreffen. Daher spürt man auch vergebens nach einer Äußerung des Romantikers, die mit einem Einfall von Hamanns „Brocken" (1758) übereinstimmte, der doch wieder im Wortlaut mit Wackenroders Bekenntnis eng sich berührt: „Alle Erscheinungen der Natur sind Träume, Gesichte, Rätsel, die ihre Bedeutung, ihren geheimen Sinn haben. Das Buch der Natur und der Geschichte sind nichts als Chiffern, verborgene Zeichen, die eben den Schlüssel nötig haben, der die heilige Schrift auslegt und die Absicht ihrer Eingebung ist" (1,148). Wie Hamann sich den Schlüssel dachte, wie er an die pietistische Schriftauslegung anknüpfte, beleuchtet trefflich R. Unger.[1] Auch da scheint mir, daß Wackenroder bereiter war als Hamann, beim bloßen Gefühlserlebnis stehen zu bleiben und daß Hamann trotz aller Abneigung gegen den grübelnden Verstand das Grübeln über die Chiffersprache der Bibel und der Natur nicht lassen konnte.

Die Brücke von der Zeichensprache der Natur zu der Zeichensprache der Kunst, die schon in der „Magi" geschlagen war, wird weiter ausgebaut in dem grundsätzlichen Bekenntnis von Hamanns Ästhetik, in der „Aesthetica in nuce" (1761/2). Auf Ungers Analyse der Schrift darf verwiesen werden.[2] Bei Unger lese man nach, in welchem tiefen, künftige Bahnen des Gedankens und der Kunst eröffnenden Sinn die Schrift Hamanns das Verhältnis von Natur und Kunst neu erfaßte und der Nachahmungstheorie ein Ende setzte. „Eine Rede an die Kreatur durch die Kreatur" nennt er die Schöpfung. „Ihre Losung läuft über jedes Klima bis an der Welt Ende; und in jeder Mundart hört man ihre Stimme." Der Mensch aber hat an der Natur „nichts als Turbatverse und disjecti membra poetae" zu

[1] R. Unger, Hamanns Sprachtheorie, München 1905, S. 45 ff., 59 ff.
[2] R. Unger, Hamann und die Aufklärung, Jena 1911, 1,233 ff.

seinem Gebrauch übrig. Was indes dem Menschen ins Uneinheitliche und Unübersehbare auseinanderfällt, das hat der Gelehrte zu sammeln, der Philosoph auszulegen. Dem Poeten bleibt die hohe Aufgabe, die Natur „nachzuahmen — oder noch kühner! — — sie in Geschick zu bringen". Freilich ist menschliche Wortpoesie für Hamann, wie Unger sagt (1,251), nur eine „schattenhafte Nachbildung der göttlichen Tatendichtung". „Reden", erklärt Hamann, „ist übersetzen — aus einer Engelsprache in eine Menschensprache, das heißt Gedanken in Worte, — Sachen in Namen, — Bilder in Zeichen" (2, 262). Roscommons oft wiederholter Vergleich der Übersetzung mit der verkehrten Seite von Tapeten dient dem Magus zur Versinnlichung des Verhältnisses von Schöpfung und Dichtung.

Wackenroders Klosterbruder denkt aber nicht an Dichtung, sondern an bildende Kunst. Von „reden" spricht er überhaupt nicht. Um so wichtiger ist, daß trotzdem an bedeutsamstem Platze der Klosterbruder mit Hamann ganz und gar übereintrifft. Der Vergleich, den ich als zweiten Schlußakkord Wackenroders bezeichnet habe, läßt den Sterblichen in der Natur nur abgebrochene Orakelsprüche aus dem Munde der Gottheit vernehmen, ganz wie nach Hamann der Mensch in ihr nur Turbatverse und disjecti membra poetae sieht. Das Ganze ist nur für einen Gott gemacht. Für Gott ist nach Wackenroder die ganze Natur, was für uns ein Kunstwerk ist. Im Kunstwerk steht ein Ganzes vor uns, aber ein Ganzes von geringerem Werte. Also auch Wackenroder erblickt im Kunstwerk nur eine Nachdichtung der göttlichen Dichtung, der Schöpfung Gottes.

Die Parallele, die von Hamann und von Wackenroder gezogen wird, suchte ich, soweit das Verhältnis der Schöpfer, des Schöpfers der Welt und des Schöpfers eines Kunstwerks,

in Betracht fällt, in meinem „Prometheussymbol"[1] nach den Äußerungen der Denker und Dichter des 18. Jahrhunderts zu entwickeln. Diesmal sei das Verhältnis der Schöpfungen, der Schöpfung Gottes und der Schöpfung des Künstlers, erwogen. In der Andeutung dieses Verhältnisses gipfelt der Aufsatz Wackenroders. Natur und Kunst stehen zwar hier von Anfang an nebeneinander; doch fast gar nichts wird über ihre innere Verwandtschaft im Aufsatz gesagt, als daß beide uns dem Unsichtbaren entgegentragen. Nur in der Schlußwendung kommt, was gefühlsmäßig doch wohl aus allen Worten des Aufsatzes dem Leser aufgeht, zum Ausdruck: daß Natur und Kunstwerk nicht nur in verwandter Weise das „Unsichtbare", das Übersinnliche, wie Wackenroders Wort übersetzt werden darf, zu uns sprechen lassen, sondern daß der Natur als einem Ganzen das Kunstwerk wie ein Spiegel gegenübersteht. Die Natur als Ganzes geht dem Menschen nicht auf; der Künstler kann nicht schaffen, was der Natur gleichwertig wäre; aber sein Werk spricht das Ganze der Natur in einer Sprache aus, die wir verstehen können. Das Kunstwerk reicht nicht an das „Unsichtbare" heran, aber es ist die höchste Leistung, die der Mensch erzielt, wenn er das „Unsichtbare" zu erfassen strebt.

In diesem Schlußgedanken ist der eigentliche große Gewinn von Wackenroders Aufsatz enthalten. In nichts versinkt neben diesem Gewinn die kleinliche Berechnung der sittlichen Förderung, die dem Menschen aus dem Kunstwerk erstehen kann, diese Entgleisung Wackenroders, die oben hervorgehoben ist. Doch auch alle Lehren, die von der Sprache der Natur dem Menschen gepredigt werden, schrumpfen neben dem Gewinn zusammen. Daß die Natur den Schöpfer offenbart, ist im Zeitalter Wackenroders alte Weisheit.

[1] Das Prometheussymbol von Shaftesbury zu Goethe. Leipzig und Berlin 1910.

Sie ist der Träger des sogenannten physiko-theologischen Beweises. Aus der Ordnung der Welt auf den göttlichen Ordner zu schließen, war seit dem Altertum das Streben aller Teleologen gewesen. Das beginnende 18. Jahrhundert kann sich in teleologischer Betrachtung der Natur nicht genug tun. Der Spiritualist Berkeley findet noch einen Weg zur Physikotheologie. Brockes aber, dessen Dichten und Sinnen dauernd auf den teleologischen Erweis der Gottheit hinauslief, kam schon so nahe an den Klosterbruder heran, daß er ihm den Begriff der „Sprache der Natur" vorwegnahm. Er lauscht der „lehrreichen Sprache der Geschöpfe" und vernimmt, wie jede Kreatur zu ihm in sanfter Sprache spricht: „Ich zeige dir den Schöpfer."[1] Sicher ist Brockes viel rationalistischer als der Klosterbruder, der von der Ordnung der Natur und ganz besonders von den Zwecken, die Gott in ihr erfüllen wollte, von den schönen Vorteilen, die von der Natur dem Menschen gewährt werden, nichts zu sagen hat. Nicht aus teleologischer Betrachtung der Natur, sondern aus dem Säuseln in den Wipfeln des Waldes und aus dem Rollen des Donners geht ihm Gott auf. Allein gerade Brokkes weiß als einer der ersten auch von dieser Sprache der Natur zu künden, ihm sind solche intime Reize der Natur aufgegangen und zu Versen geworden. Das fortschreitende, das vor allem künstlerisch fortschreitende Jahrhundert legte mehr und mehr auch das kleinlich teleologische Werkzeug von Brockes bei Seite. Es kam so nur noch näher an Wakkenroder heran. Wem fällt bei den Naturbildern des Klosterbruders nicht Klopstocks „Frühlingsfeier" ein? Das Wichtige und Entscheidende ist, daß Wackenroders Naturbetrachtung alles Verstandesmäßige ausschaltet und daß nur ein rätselhaftes Gefühlserlebnis übrig bleibt, in dem die Dinge der Natur, mit denen der Mensch in seiner Sprache nicht

[1] Irdisches Vergnügen in Gott. Hamburg 1721/48, 7, 618 f. 8, 409.

reden kann, dem Menschen sagen, was in Worten nie auszudrücken wäre.

So völlig in die Gefühlswelt rückt auch Hamann die Offenbarungen nicht hinein, die ihm aus der Natur werden und ihm Gott künden. Ein anderes, verfeinertes Naturgefühl liegt bei Wackenroder vor, eine seelische Weiterentwicklung. Die gleiche seelische Weiterentwicklung ist zu spüren, wenn der Klosterbruder von dem Wunder erzählt, daß durch sinnreiche Zusammensetzung von gefärbter Erde und etwas Feuchtigkeit eine Schöpfung entstehe, die uns das Unsichtbare entschleiert. Der Gedanke, daß das Kunstwerk ein Spiegel des Universums sei, war schon in Hamanns „Aesthetica in nuce" anzutreffen. Bei Wackenroder gewinnt er einen reicheren Inhalt. Von diesem Inhalt und seinen Voraussetzungen ist zu berichten.

Allerdings dürfen diese Voraussetzungen nicht da gesucht werden, wo ein strebsamer Germanist sie zu finden glaubte.[1] Die „Theosophie des Julius" in Schillers „Philosophischen Briefen" (1786) mag romantischer Naturbeseelung vorauseilen. Den physikotheologischen Beweis aber führt ihr Eingang, „Die Welt und das denkende Wesen" betitelt, viel rationalistischer als Wackenroder und nicht anders als zahlreiche verwandte Versuche des 18. Jahrhunderts: „Alles in mir und außer mir ist nur Hieroglyphe einer Kraft, die mir ähnlich ist. Die Gesetze der Natur sind Chiffern, welche das denkende Wesen zusammenfügt, sich dem denkenden Wesen verständlich zu machen — das Alphabet, vermittelst dessen alle Geister mit dem vollkommensten Geist und mit sich selbst unterhandeln" (11, 118). Hatte Wackenroder nötig, die Sprache der Chiffern und Hieroglyphen von Schiller zu lernen? Von Schiller, der nach den angeführten Worten

[1] Paul Koldewey, Wackenroder und sein Einfluß auf Tieck. Leipzig 1904, S. 40ff. — Schiller wird nach der Säkularausgabe angeführt.

nicht wie Wackenroder aus erlebten Naturstimmungen, sondern aus der Betrachtung und Durchforschung der „Gesetze der Natur" zu verstandesmäßig teleologischer Ergründung der Gottheit gelangte? All das war doch um jene Zeit weitverbreitete Weisheit. Viel weniger als bei Hamann macht sich in Schillers Worten das Wesentliche von Wackenroders Träumen geltend.

Noch weniger brauchte Wackenroder den Eingang von Winckelmanns „Versuch über die Allegorie" (1766) für seine Zwecke zu exzerpieren. Der sonst so feinfühlige Winckelmann verfällt da ganz ins Nüchternverstandesmäßige. Er nennt die Allegorie eine allgemeine Sprache, vornehmlich für Künstler, weil sie Begriffe durch Bilder andeutet. Genau das Gegenteil meint Wackenroder. Winckelmann sucht ja im allegorischen Kunstwerk den Begriff, den es darstellt, sucht ihn mit vollem Bewußtsein, daß die philosophische Sprache diesen Begriff weit genauer auszudrücken vermöge, als die allegorische Sprache des Künstlers, die nur anzudeuten imstande ist.

Der Kernpunkt von Wackenroders Darlegungen ist die Überzeugung, daß Natur und Kunst eine Sprache reden, deren Kraft hinausreicht über die Macht des Denkens. Daß in begrifflicher Sprache niemals ausgedrückt werden kann, was die Natur und die Kunst verkünden. Das Inkommensurable der Natur und der Kunst, das nur erlebbar, aber nicht logisch erfaßbar ist, verficht er.

Wie ihm diese Erkenntnis an Werken der bildenden Kunst aufgegangen ist, erzählt er in der Maske des Klosterbruders. In den „Phantasien über die Kunst" erläutert er unter der Maske Joseph Berglingers die gleiche Überzeugung mit Hilfe der Musik.[1] Ihr ist im höchsten Sinn verliehen, den

[1] In dem Aufsatz „Das eigentümliche innere Wesen der Tonkunst und die Seelenlehre der heutigen Instrumentalmusik". Vergl. Koldewey S. 125 ff.

geheimnisvollen Strom in den Tiefen der menschlichen Brust uns zu vergegenwärtigen. Diesen Strom des Innenlebens kann die Sprache nur zählen und nur seine Verwandlungen beschreiben. Sie arbeitet dabei mit einem Stoff der Wiedergabe, der dem Gegenstand fremd ist. „Die Tonkunst strömt ihn uns selber vor.“ Kein besseres Mittel, das Gefühl auszudrücken und verständlich zu machen, besitzt der Mensch. „Sie greift beherzt in die geheimnisvolle Harfe, schlägt in der dunkeln Welt bestimmte dunkle Wunderzeichen in bestimmter Folge an, — und die Saiten unsres Herzens erklingen, und wir verstehen den Klang.“

Musik in Worte umsetzen, heißt für Wackenroder die reichere Sprache nach der ärmeren abmessen. Er will nicht in Worte aufgelöst sehen, was Worte verachtet. Die Musik redet eine Sprache, „die wir im ordentlichen Leben nicht kennen, die wir gelernt haben, wir wissen nicht wo? und wie?“ Man möchte sie für die Sprache der Engel halten.

Diesmal legt Koldewey den Finger auf die rechte Stelle. Herder hatte ein genügend starkes inneres Verhältnis zur Musik, um Wackenroder einzelnes seiner Gemütsoffenbarungen vorwegzunehmen. So sehr auch alle anderen Äußerungen Wackenroders über das Inkommensurable der Kunst in der Bahn liegen, die von Herder und von dessen Gesinnungsgenossen begangen wurde, ebenso sicher lauschten nur wenige aus diesem Kreise gleich hingebungsvoll und gleich künstlerisch empfindungsfähig der Musik wie Herder. Nur war Herder doch zu sehr Dichter, zu stark gewöhnt, der Poesie ihre höchsten Reize nachzufühlen, als daß er Musik, die mit Dichtung verbunden wirkt, nicht über Musik gestellt hätte, die auf die Hilfe des Worts ganz verzichtet. Schon diese Neigung errichtet eine Scheidewand zwischen ihm und Wackenroder; denn Wackenroder schätzt ja die Sprache der Musik höher, als alle Wortsprache, weil sie sagen kann, was

die Wortsprache nicht zu sagen vermag. Dennoch gelangt Herder in dem Göttergespräch von 1785 „Ob Malerei oder Tonkunst eine größere Wirkung gewähre?“ gerade bei der Betrachtung des Verhältnisses von Poesie und Vertonung bis unmittelbar an Wackenroder heran. Die Poesie sagt da stolz zur Tonkunst, sie, die Poesie, zeichne die Empfindungen vor; die Musik brauche nur zu folgen und sich an diese Empfindungen zu halten. Die Tonkunst wendet ganz wackenroderisch ein: der Dichter bezeichne die Empfindungen nur, schildere sie nur unvollkommen. Was der Tonkünstler nicht aus sich selbst schöpfe, könne der Dichter ihm mit seinen Worten nicht beibringen und einflößen. „Mit Worten jemanden Töne, gar ein Tongebäude von Empfindungen einflößen, das er nicht in sich hat, ist unmöglich.“ [1]

Noch näher berührt sich Herder mit Wackenroder in der „Kalligone“. Allein das Werk von 1800 muß hier, wo von Wackenroders Vorläufern zu berichten ist, aus dem Spiel bleiben. Obendrein baute Herder in der „Kalligone“ auf Bemerkungen Kants — trotz allem Gegensatz zu ihm! — weiter, die mit Wackenroder merkwürdig übereintreffen, wenn sie auch einen ganz anderen Ausgangspunkt haben, als Berglinger. Der § 53 der „Kritik der Urteilskraft“ erörtert, wie die Tonkunst für sich allein eine allgemeine, jedem Menschen verständliche Sprache der Empfindungen in ihrem ganzen Nachdruck als Sprache der Affekte ausübt, und so nach dem Gesetze der Assoziation die damit natürlicherweise verbundenen ästhetischen Ideen allgemein mitteilt. Die Form der Zusammenfassung dieser Empfindungen (Harmonie und Melodie) diene statt der Form einer Sprache dazu, die ästhetische Idee eines zusammenhängenden Ganzen einer unnennbaren Gedankenfülle auszudrücken.

Nicht indes auf Kant möchte ich Wackenroders Gefühls-

[1] In Suphans Ausgabe 15, 237.

ergüsse zurückführen. Überhaupt sei, wer die hier nur angedeutete Bahn weiter beschreiten und die Musikästhetik Kants, Herders und Wackenroders ergründen will, auf Günther Jacoby und auf Werner Hilbert[1] verwiesen. Ich hingegen wende mich zunächst der Welt zu, in der Kants und Wackenroders Wege sich tatsächlich kreuzen.

II. Schelling

Der Philosophie Schellings wird gern ein ästhetischer Charakter zugeschrieben. Grundsätzlich, meint man, setze sie ästhetische und spekulative Anschauung gleich. In der ununterbrochenen Weiterentwicklung, die Schellings Denken durchlebt, vollzieht sich mit der Schrift über den „Transzendentalen Idealismus" von 1800 der Übergang zum „ästhetischen Idealismus". Hier enthüllt sich die Kunst als das höchste Organon der Philosophie. Sie enthält die Lösung des Problems, an dem die philosophischen Denker arbeiten.

Wilhelm Metzger suchte jüngst die Epochen, die Schellings Denken in den Jahren von 1795 bis 1802 weist, genauer und in mehrfachem Gegensatz gegen ältere Aufstellungen zu bestimmen. Unter anderem warf er die Bemerkung hin: es wäre eine lohnende Aufgabe, zu untersuchen, ob und wieweit das Schöne unter die Grundbegriffe des Schellingschen Denkens zu rechnen sei.[2] Unbesehen setze die über-

[1] G. Jacoby, Herders und Kants Ästhetik. Leipzig 1907, bes. S. 297 ff. — W. Hilberts Bruchstück „Die Musikästhetik der Frühromantik" (Remscheid 1911) ist leider nicht zu voller Durcharbeitung gelangt. Die Fülle der Gesichtspunkte, die von Hilbert aufgestellt werden, und der weite Umblick, zu dem er sich emporgerungen hatte, lassen schmerzlich bedauern, daß er zu früh dahingegangen ist, um unter sachkundiger Führung den vollen Gewinn aus seinen Sammlungen und Beobachtungen zu ziehen.
[2] Die Epochen der Schellingschen Philosophie von 1795 bis 1802, ein problemgeschichtlicher Versuch. Heidelberg 1911, S. 5 f.

lieferte Auffassung dies voraus. „Zweifellos handelt es sich hier um tief angelegte Beziehungen, die in letzter Linie auf Kant zurückweisen. Wie die „Kritik der Urteilskraft" den Naturbegriff des Organischen aufs engste mit dem Wertbegriff des Schönen vergesellschaftet: so verknüpft sich für Schelling die Idee der kosmischen Totalität, wie sie 1799 auf naturphilosophischem Boden erwuchs, wie sie 1801 bis 1804 als tiefster metaphysischer Grund das Systemganze in allen seinen Teilen belebte und bestimmte, mit ästhetischen Motiven." Trotz diesem Zugeständnis nennt Metzger es eine einseitige, unscharfe Formulierung, die kulturphilosophische Kategorie des Schönen, wie üblich, an Stelle der naturphilosophisch gefärbten „Totalität" für das metaphysische Grundmotiv des Identitätssystems zu erklären. Vollends stehe der „Transzendentale Idealismus" noch nicht auf dem Boden kosmisch-ästhetischer Metaphysik. „Das Schöne scheint hier mehr ein der Vollständigkeit halber beigefügter Außenposten." Darum möchte Metzger auch in den Vorlesungen über „Philosophie der Kunst", die Schelling zuerst im Winter 1802 auf 1803 hielt, nur einen Seitentrieb am Baum der Entwicklung Schellings erkennen.

Leider ging Metzger selbst der Frage nicht weiter nach, die er aufgeworfen hatte. Und auch an dieser Stelle kann sie nicht beantwortet werden. Wertvoll ist mir aber, gemeinsam mit Metzger Bedenken gegen die altgewohnte Annahme zu hegen, daß für Schelling das Schöne ein selbstverständlicher, von früh auf erwogener Bestandteil seines Denkens und seines Weltbildes gewesen sei. Ich finde im Gegenteil, daß das Ästhetische ziemlich unvermittelt und durchaus nicht wie eine notwendige Weiterbildung seiner älteren Gedanken im „System des Transzendentalen Idealismus" sich Raum schafft.

Die durchdachteste und bedeutendste Schrift Schellings

— so urteilt Haym[1] — will den Standpunkt der Wissenschaftslehre „durch die wirkliche Ausdehnung seiner Prinzipien auf alle möglichen Probleme in Ansehung der Hauptgegenstände des Wissens" beweisen. Alle Teile der Philosophie sollen im Zusammenhang vorgetragen werden: Naturphilosophie, Geschichtsphilosophie und Kunstphilosophie, und zwar von den Grundsätzen der Ichlehre aus. Deutlich lassen sich im Aufbau des Werkes Anregungen spüren, die von Kant kommen. Den drei Kritiken Kants, der Kritik der reinen Vernunft, der praktischen Vernunft und der Urteilskraft, entsprechen die drei Abschnitte Schellings, die Darlegung der theoretischen und der praktischen Philosophie, dann der Teleologie. Und wie Kant in der dritten der drei Kritiken das Gebiet des Ästhetischen ergründet, so fügt Schelling an den Abschnitt über Teleologie die Philosophie der Kunst an, betont indes dabei ausdrücklich, „daß die ganze Untersuchung, welche an sich betrachtet eine unendliche ist, hier bloß in der Beziehung auf das System der Philosophie angestellt wird, durch welche eine Menge Seiten dieses großen Gegenstandes zum voraus von der Betrachtung ausgeschlossen werden mußten".

Schellings transzendentaler Idealismus übernimmt von Fichtes Ichphilosophie den Gegensatz bewußter und bewußt-

[1] R. Haym, Die romantische Schule, 3. Aufl., S. 699; nach dieser Ausgabe wird auch im folgenden zitiert. — Schelling führe ich nach der ersten Abteilung seiner „Sämtlichen Werke" (Stuttgart und Augsburg 1856 ff.) an. Alle übrigen Verweise dürften selbstverständlich sein. Carolinens Briefwechsel wird natürlich nach Erich Schmidts zweiter Auflage von Waitz' Sammlung, Goethe an Schelling nach dem 13. Band der Schriften der Goethe-Gesellschaft, Schillers Brief nach der Sammlung von Jonas, Friedrich an Wilhelm Schlegel nach meiner Ausgabe angeführt, ebenso wie Wilhelms Berliner Vorlesungen nach Minors Redaktion. Der Briefwechsel Tiecks und Wackenroders ist jetzt in v. d. Leyens Sammlung der Schriften Wackenroders vereint.

loser Tätigkeit des Ich, auf theoretischer Seite die Abhängigkeit der bewußten von der unbewußten, auf praktischer Seite die Abhängigkeit der unbewußten von der bewußten Tätigkeit, dort als Ziel die Freiheit des Selbstbewußtseins, hier die Entwicklung der Freiheit in der gemeinsamen Lebenstätigkeit der Individuen. Erscheint das Ich da wie dort einseitig bestimmt, so sucht Schelling noch eine dritte höchste Form der Entwicklung des Ich, in der kein Gegensatz bewußter und unbewußter Tätigkeit weiter besteht. Es ist die ästhetische.

Treffen bewußte und bewußtlose Tätigkeit mit Bewußtsein zusammen, so ergibt sich die ästhetische Welt. Treffen sie ohne Bewußtsein zusammen, so ersteht die wirkliche Welt, die reelle Welt der Objekte. „Die objektive Welt ist nur die ursprüngliche, noch bewußtlose Poesie des Geistes; das allgemeine Organon der Philosophie — und der Schlußstein ihres ganzen Gewölbes — die Philosophie der Kunst."

Schelling begründet seine Behauptung, daß die Philosophie der Kunst das wahre Organon der Philosophie darstelle, auch noch durch die Beobachtung, daß der eigentliche Sinn, mit dem die Transzendentalphilosophie aufgefaßt werden muß, der ästhetische sei. Nur durch einen ästhetischen Akt der Einbildungskraft könne das absolut Unbewußte reflektiert werden. Daher beruhe die Philosophie ebenso wie die Kunst auf dem produktiven Vermögen; nur daß die Produktion der Kunst sich nach außen richte, um das Unbewußte durch Produkte zu reflektieren, während sich die philosophische Produktion unmittelbar nach innen richte, um das Unbewußte sich zur inneren Anschauung zu erheben. „Aus der gemeinen Wirklichkeit gibt es nur zwei Auswege, die Poesie, welche uns in eine idealische Welt versetzt, und die Philosophie, welche die wirkliche Welt ganz vor uns verschwinden läßt."

Mit Fug und Recht sagt Haym (S. 706) von diesen Ausführungen, daß Schelling in ihnen hinter das Geheimnis seiner eigenen Auffassung der Natur, also seiner Naturphilosophie, komme. Er gehe durch den Zenit seines eigenen philosophischen Genius hindurch, wenn er die Vereinigung des theoretischen und des praktischen Geistes in dem ästhetischen Geiste nachweise. Die Bedeutung, die im philosophischen Denken der Einbildungskraft hier zugeschrieben wird, hatte Schelling überdies schon früh erkannt und 1797 in der „Allgemeinen Übersicht der neuesten philosophischen Literatur" (1,431), Fichtes Wissenschaftslehre erklärend und begründend, verkündet. Keiner weiteren Erläuterung bedarf ferner, wieweit Schelling von Kant und von Schiller abhängig ist, wenn er das Theoretische und das Praktische im Ästhetischen zusammentreffen, wie er ganz besonders mit Schiller übereintrifft, wenn er beides im Ästhetischen gipfeln läßt. Meisterhaft legt Haym diese Zusammenhänge klar. Doch bleibt noch die Frage offen, warum Schelling gerade im „Transzendentalen Idealismus" von 1800 zu Aufstellungen gelangt, die seine älteren Sätze überholen, warum erst jetzt die Philosophie der Kunst ihm zum Organon der Philosophie wird. Die Frage zu beantworten, sei von den Andeutungen der „Einleitung" des Werks zu den eigentlichen Ausführungen über das Thema weitergeschritten; sie stehen am Ende des Buchs und wollen in einer Deduktion des allgemeinen Organs der Philosophie Hauptsätze der Philosophie der Kunst nach Grundsätzen des transzendentalen Idealismus entwickeln.

Schelling beruft sich auf die Aussage aller Künstler, daß sie zur Hervorbringung ihrer Werke unwillkürlich getrieben werden, daß sie durch deren Produktion nur einen unwiderstehlichen Trieb ihrer Natur befriedigen. So absichtsvoll der Künstler ist, er scheint doch in dem eigentlich Objektiven sei-

nes Werks unter der Einwirkung einer Macht zu stehen, die ihn von allen Menschen absondert und ihn Dinge auszusprechen und darzustellen zwingt, die er selbst nicht vollständig durchsieht und deren Sinn unendlich ist. Bewußte und bewußtlose Tätigkeit treffen da zusammen. Ihr Zusammentreffen macht die Kunst zur einzigen und ewigen Offenbarung, die es gibt, und zu einem „Wunder, das, wenn es auch nur einmal existiert hätte, uns von der absoluten Realität jenes Höchsten überzeugen müßte".

Der Künstler scheint in seinem Werk, außer dem, was er mit offenbarer Absicht darein gelegt hat, instinktmäßig gleichsam eine Unendlichkeit dargestellt zu haben, welche ganz zu entwickeln kein endlicher Verstand fähig ist. So erläutert Schelling seine Anschauung. Jedes wahre Kunstwerk ist einer unendlichen Auslegung fähig. Liegt diese Unendlichkeit im Künstler selbst oder bloß im Kunstwerk? Schelling läßt die Frage offen. Dagegen erkennt er das Produkt, das den Charakter des Kunstwerks nur heuchelt, an dem Merkmal, daß es nur getreuer Abdruck der bewußten Tätigkeit des Künstlers und nur ein Gegenstand für die Reflexion, nicht aber für die Anschauung ist, „welche im Angeschauten sich zu vertiefen liebt und nur auf dem Unendlichen zu ruhen vermag".

Im Gegensatz zum Kunstprodukt ist das organische Naturprodukt überhaupt durch nichts Bewußtes geschaffen. Darum verwirft Schelling den Grundsatz von der Nachahmung der Natur oder der schönen Natur im Kunstwerk. Vielmehr sei, was die Kunst in ihrer Vollkommenheit hervorbringe, Prinzip und Norm für die Beurteilung der Naturschönheit.

Kunst und Wissenschaft sind für Schelling so sehr entgegengesetzt, daß, wenn die Wissenschaft je ihre ganze Aufgabe gelöst hätte, wie sie die Kunst immer gelöst hat, beide

in Eines zusammenfallen und übergehen müßten, „welches der Beweis völlig entgegengesetzter Richtungen ist". Wohl habe die Wissenschaft in ihrer höchsten Funktion mit der Kunst eine und die selbe Aufgabe; doch für die Wissenschaft sei diese Aufgabe unendlich. Darum sei die Kunst das Vorbild der Wissenschaft, und wo die Kunst sei, müsse die Wissenschaft noch hinkommen.

Von der Entzweiung der bewußten und der bewußtlosen Tätigkeit geht die Philosophie aus, und auf der gleichen Entzweiung beruht jede ästhetische Schöpfung. Durch jede einzelne Darstellung der Kunst wird die Entzweiung aufgehoben. Wenn der Philosoph in der produktiven Anschauung den unendlichen Gegensatz aufhebt, so dankt er es dem gleichen produktiven Vermögen, durch das die Kunst ihr Ziel erreicht: der Einbildungskraft. Eine und dieselbe Tätigkeit läßt uns jenseits des Bewußtseins eine wirkliche, diesseits des Bewußtseins eine Kunstwelt erscheinen. „Aber eben dies, daß, bei sonst ganz gleichen Bedingungen des Entstehens, der Ursprung der einen jenseits, der andern diesseits des Bewußtseins liegt, macht den ewigen und nie aufzuhebenden Unterschied zwischen beiden."

Ein Unendliches wird durch die objektive Welt nur dargestellt, soweit sie ein Ganzes ist, nie aber durch ein einzelnes Objekt. Dagegen stellt jedes einzelne Produkt der Kunst die Unendlichkeit dar. Allerdings gibt es eigentlich nur ein einziges absolutes Kunstwerk, das zwar in verschiedenen Exemplaren existieren kann, aber doch nur Eines ist. Schelling fügt hinzu:

Es kann gegen diese Ansicht kein Vorwurf sein, daß mit derselben die große Freigebigkeit, welche mit dem Prädikate des Kunstwerks getrieben wird, nicht bestehen kann. Es ist nichts ein Kunstwerk, was nicht ein Unendliches unmittelbar oder wenigstens im Reflex darstellt. Werden wir z. B. auch solche Gedichte Kunst-

werke nennen, welche ihrer Natur nach nur das Einzelne und Subjektive darstellen? Dann werden wir auch jedes Epigramm, das nur eine augenblickliche Empfindung, einen gegenwärtigen Eindruck aufbewahrt, mit diesem Namen belegen müssen, da doch die großen Meister, die sich in solchen Dichtungsarten geübt, die Objektivität selbst nur durch das Ganze ihrer Dichtungen hervorzubringen suchten, und sie nur als Mittel gebrauchten, ein ganzes unendliches Leben darzustellen und durch vervielfältigte Spiegel zurückzustrahlen.

Jetzt glaubt Schelling sich berechtigt, die ästhetische Anschauung als die objektiv gewordene transzendentale Anschauung zu bezeichnen. Und so hält er auch den Beweis für erbracht, daß die Kunst das einzige wahre und ewige Organon der Philosophie und ein Dokument sei, das immer und fortwährend aufs neue bekunde, was die Philosophie äußerlich nicht darstellen kann, nämlich das Bewußtlose im Handeln und Produzieren und seine ursprüngliche Identität mit dem Bewußten. In immer feierlicheren Tönen klingt es weiter:

Die Kunst ist eben deswegen dem Philosophen das Höchste, weil sie ihm das Allerheiligste gleichsam öffnet, wo in ewiger und ursprünglicher Vereinigung gleichsam in Einer Flamme brennt, was in der Natur und Geschichte gesondert ist, und was im Leben und Handeln, ebenso wie im Denken, ewig sich fliehen muß. Die Ansicht, welche der Philosoph von der Natur künstlich sich macht, ist für die Kunst die ursprüngliche und natürliche. Was wir Natur nennen, ist ein Gedicht, das in geheimer wunderbarer Schrift verschlossen liegt. Doch könnte das Rätsel sich enthüllen, würden wir die Odyssee des Geistes darin erkennen, der wunderbar getäuscht, sich selber suchend, sich selber flieht; denn durch die Sinnenwelt blickt nur wie durch Worte der Sinn, nur wie durch halbdurchsichtigen Nebel das Land der Phantasie, nach dem wir trachten.

Und an diesen Satz, der zu einem Leitwort von Schellings Philosophie geworden ist, fügt er noch die Bemerkungen an:

Jedes herrliche Gemälde entsteht dadurch gleichsam, daß die unsichtbare Scheidewand aufgehoben wird, welche die wirkliche und die idealische Welt trennt, und ist nur die Öffnung, durch welche jene Gestalten und Gegenden der Phantasiewelt, welche durch die wirkliche nur unvollkommen hindurchschimmert, völlig hervortreten. Die Natur ist dem Künstler nicht mehr, als sie dem Philosophen ist, nämlich nur die unter beständigen Einschränkungen erscheinende idealische Welt, oder nur der Widerschein einer Welt, die nicht außer ihm, sondern in ihm existiert.

In diesen begeisterten Hymnus auf das Kunstwerk klingt das „System des transzendentalen Idealismus" aus. Früher hatte Schelling, wie Metzger in genauer und scharfer Sonderung bemerkt (S. 113), die Ethik der Mystik vorgezogen, weil jene ihr Ideal in transzendente Fernen setzt, diese aber unmittelbar darin aufgeht. Noch immer bleibt für Schelling die „moralische Weltordnung" eine unendliche Aufgabe. Aber das Kunstwerk, das ein empirisches Faktum und eine konkrete Gestalt ist, wird jetzt am höchsten gewertet, da nun Einbildung des Unendlichen ins Endliche und mit ihr die gestaltete Ganzheit sich für Schelling zum Ideal erhoben hatte. Ist ja das Kunstwerk das einzige Beispiel einer Harmonie des Endlichen und Unendlichen, das sich in Raum und Zeit erleben läßt, während eine solche Harmonie auf ethischem Gebiet nur in steter Annäherung, doch nie ganz innerhalb der empirischen Welt erzielt werden kann.

Ich aber frage: wie kommt Schelling zu dieser völligen Verschiebung und Umwertung der Werte? Woher stammt seine Begeisterung für das gestaltete Kunstwerk? Im Ablauf seiner Kundgebungen bricht sie wie etwas durchaus Überraschendes hervor.

Weitab stehen von den ungewöhnlich feinsinnigen Aus-

führungen, die das „System des transzendentalen Idealismus" dem Künstler und dem Kunstwerk widmet, noch 1798 die paar Worte der „Allgemeinen Übersicht der neuesten philosophischen Literatur" (1, 470 f.), die vom Kunsttrieb reden. Nur analogisch, heißt es da, könne von der Geschichte solcher Tiere gesprochen werden, in denen Kunsttrieb sei, z. B. von einer Geschichte des Bibers, der Bienen usw. Man glaube in ihrer produktiven Arbeitsamkeit ein Analogon von Freiheit wahrzunehmen; doch das sei Täuschung, „weil, wenn wir den innern Mechanismus der organischen Kräfte eines solchen Tieres einsehen könnten, alle Zufälligkeit jener Produkte verschwinden würde — (vom Gedicht, das auf echt poetische Art entstanden ist, muß keine Geschichte möglich sein)". Geschichte eines echt poetisch entstandenen Gedichts ist mithin ebensowenig möglich, wie Geschichte der Bienen oder des Bibers! Denn da wie dort ist Freiheit nicht im Spiel. Das Kunstwerk des echten Dichters steht auf einer Höhe mit dem Kunstwerk der Tiere.

Wie Schelling später über den Kunsttrieb der Tiere und dessen Verhältnis zum Kunsttrieb der Menschen dachte, ergibt sich aus seinen Vorlesungen über Philosophie der Kunst (5, 572 ff.). Aber noch in der „Einleitung zu dem Entwurf eines Systems der Naturphilosophie" von 1799 stehen Sätze, die ganz ähnlich wie die „Allgemeine Übersicht" über Kunstwerk und Kunsttrieb sich äußern (3, 272). Doch schon wird zu dieser Zeit, ganz wie im nächsten Jahre, den Schöpfungen des Genies „eine entschieden zugleich bewußte und bewußtlose Tätigkeit" zur Voraussetzung gemacht. Die Scheidung künstlerischen und tierischen Kunsttriebes ist also da schon reinlich vollzogen.

Schelling stand in seinen Anfängen der Dichtung und der Kunst überhaupt nicht nahe. Die Zeit, die er gemeinsam mit Hölderlin im Tübinger Stift verlebte, scheint ihn

der Poesie nicht näher gebracht zu haben. Hegel und Schelling fanden sich damals in ihren gemeinsamen philosophischen Bestrebungen. Hölderlin war wohl der dritte in dem Freundschaftsbunde aber kaum sein Dichten, weit eher sein Bekenntnis zum „Ein und All" und sein Interesse für die französische Revolution bildeten die Brücke zu Schelling, während er mit Hegel von der schönen Griechenwelt träumen konnte.[1] Auch noch als Schelling sich den Brüdern Schlegel und ihren Gefährten zu nähern begann, erweckte das diktatorische Gebaren des jugendlichen Naturphilosophen nicht den Eindruck ästhetisch gearteter Gesinnung.

Noch im Frühjahr 1799 schrieb Friedrich Schlegel über Schelling an Caroline (1, 528): „Er schien mir nach uns hin sehr zu. Daß er mich vermuten sollte, wäre eine überspannte Foderung. Aber Hardenberg einigermaßen zu verstehn, wäre doch wohl seine Schuldigkeit, die er durchaus nicht erfüllt. Daß er für Tieck so viel Liebe hat, ist ein gutes Zeichen, aber er hatte ihn nur sehr gemein genommen. Daß er für Wilhelm bei so bewandten Umständen gar keinen Sinn hat, versteht sich von selbst." Ironisch deutet Haym (S. 671 f.) die Worte: die ästhetische, die Athenäumstournure habe in den Augen F. Schlegels dem Naturphilosophen

[1] Auch der junge Hölderlin betritt den Umkreis der Gedanken über die Chifferschrift der Natur in seiner „Hymne an die Schönheit". Das Motto des Gedichts stammt aber — aus Kants „Kritik der Urteilskraft" (§ 42). „Die Natur in ihren schönen Formen spricht figürlich zu uns, und die Auslegungsgabe ihrer Ziffernschrift ist uns im moralischen Gefühl verliehen", so zitiert Hölderlin frei Kants Worte. Abermals ein Beweis, wie verbreitet diese Anschauungen waren! Mit dem Wesentlichen von Wackenroders und Schellings Ausführungen trifft freilich weder Kant noch Hölderlin überein. Vielmehr weisen beide auf die sittliche Verwertung des Schönen, die bei Wackenroder uns wie eine Entgleisung erschien. Vgl. W. Böhms Einleitung zur zweiten Auflage seiner Ausgabe von Hölderlins „Gesammelten Werken" (Jena 1911), S. LIV.

noch gefehlt: „Er war ein noch ungeschliffener Edelstein, der den nötigen Schliff erst durch die Poesie und durch den Umgang mit den Schlegels bekommen müßte." War es nicht wirklich so? Und darf nicht noch eine Äußerung F. Schlegels, die in dessen Brief an Wilhelm vom August 1799 (S. 428) steht, als wichtiges Zeugnis genommen werden? „Daß Schellings Neigung sich zur Poesie wendet, freut mich sehr; es ist gewiß für ihn der nächste Weg sich aus der Roheit herauszuarbeiten und ein Genosse der Hanse zu werden." Die Hanse, von der Schlegel spricht, der Kreis, der sich um ihn gesammelt hatte, stand doch tatsächlich damals in erster Reihe, soweit es sich um Verständnis der Kunst handelte. Schelling ist ein Genosse dieser Hanse geworden. Und daß er wirklich damals Neigung zur Poesie gewonnen hat, bezeugt — neben den ersten Versuchen seiner Muse[1] — am besten sein „System des transzendentalen Idealismus". Wo indes war ihm die Neigung aufgegangen, wenn nicht im Verkehr mit Wilhelm und mit Caroline? Auch Haym gibt zu (S. 706 f.), daß Schellings Werk nur eine Überzeugung streng systematisch formulierte, die stillschweigend dem Kultus der Poesie zugrunde lag, wie ihn die Schlegel und ihre Genossen verkündeten; daß es ferner den zahlreichen Wendungen, in denen F. Schlegel den poetischen auf den transzendental-philosophischen Standpunkt zurückzuführen versuchte, nur den befriedigendsten Ausdruck geliehen habe.

Systematisiert wurde, sagt Haym sehr richtig, durch Schelling die Verbindung von Fichte und Goethe, die Verbindung also, an der die Frühromantik von Anfang an arbeitete. Goethes Kunst jedoch war dem Naturphilosophen

---

[1] Erich Schmidt sammelte sie in dem Bändchen „F. W. J. Schellings Gedichte und poetische Übersetzungen", das er 1913 für die Maximilian-Gesellschaft in Druck gab.

schwerlich schon durch die unmittelbare Berührung mit Goethes Persönlichkeit aufgegangen. Deutlich ergibt sich aus den Zeugnissen, die Goethes Verhältnis zu Schelling betreffen, daß bis zum „System des transzendentalen Idealismus" Goethe für Schelling in erster Linie nur als Naturhistoriker in Betracht kam. Und auch Goethe erblickte in Schelling lediglich einen willkommenen, wenn auch nicht immer förderlichen Helfer auf dem Felde der Naturerkenntnis. Zuerst im „System" verspürte Goethe — mit gutem Recht — etwas, das ihn auch im Sinn seiner Kunst ansprach. Am 19. April 1800 konnte er an Schelling schreiben, daß er in der Vorstellungsart des Werks sehr viel Vorteile für den zu entdecken glaube, dessen Neigung es ist, die Kunst auszuüben und die Natur zu betrachten. Und am 27. September des Jahres gab er, nachdem Niethammer ihm die Einsicht in das Werk erleichtert hatte, das fast rückhaltlose Bekenntnis ab: „Seitdem ich mich von der hergebrachten Art der Naturforschung losreißen und, wie eine Monade, auf mich selbst zurückgewiesen, in den geistigen Regionen der Wissenschaft umherschweben mußte, habe ich selten hier- oder dorthin einen Zug verspürt; zu Ihrer Lehre ist er entschieden. Ich wünsche eine völlige Vereinigung." Wohl ist auch hier nur von Wissenschaft und nicht von Kunst die Rede. Allein das „System" ist viel zu genau auf den Punkt eingestellt, an dem sich in Goethes Denken und Schaffen Wissenschaft und Kunst berührten, als daß Goethes Bekenntnis nur eine Zustimmung des Forschers, nicht auch des Dichters bedeuten könnte.

Den Weg zu Goethes Poesie, zur Poesie, zur Kunst überhaupt, dürfte Caroline dem Freunde eröffnet haben, wie sie einst den Brüdern Schlegel mindestens den Weg zu Goethes Kunst eröffnet hatte. Nicht freilich möchte ich hier diesen Nachweis zu führen suchen. Er hielte mich noch län-

ger von den eigentlichen Zielen meiner Untersuchung zurück. Vielleicht sucht ein Berufenerer die Frage zu beantworten. Er möge dann auch mit ausgiebigeren Mitteln die erstaunliche, fast wunderbare Tatsache ergründen, wie mit einem Male in Schelling, der eben noch eine erste Neigung zur Poesie gewonnen hatte, das Ästhetische so übermächtig emporschießt, daß es nicht nur Raum in seinem System gewinnt, sondern diesem ganzen System den Stempel aufdrückt; daß — wie man gesagt hat — die Kunst zum Weltprinzip in Schellings Denken wurde.

Caroline suchte ihrerseits mit aller Energie in Schellings Vorstellungswelt einzudringen. Das bezeugen ihre Briefe an ihn. Leicht wurde es ihr nicht, die abstrakten Formeln der Naturphilosophie zu fassen. Am Mittagstisch ließ sie sich von Wilhelm Schlegel und von ihren gelehrten Gästen über die Fragen belehren, die ihr Kopfzerbrechen machten. Wilhelm bemerkte dann eifersüchtig, wenn sie doch nur jemals sich einer Sache so ernstlich gewidmet hätte, die seine Beschäftigungen anginge. In den Zeilen, die sie im Januar 1801 an Schelling richtete (2, 30) und in denen sie diese Dinge erzählte, stehen die Worte: „Was wäre das denn auch wohl gewesen, außer dem, was ich nicht zu lernen brauchte, der Poesie!" Poesie brauchte Caroline nicht von Wilhelm zu lernen. Doch sie konnte Schelling Poesie lehren, konnte ihn lehren, was ihr ein selbstverständlicher Besitz war und was dem Freunde fehlte.

Immerhin bleibe Vermutung, was ich über Caroline und über ihre Bedeutung für Schellings ästhetischen Idealismus sage. Ich betone um so stärker, was mehr als Vermutung ist: daß die ästhetischen Theorien des „Systems" mit Wackenroders Träumen sich aufs engste berühren.

Neben den Gedanken, die Schellings „System" mit Kant, Schiller und Fichte teilt und die oben ausdrücklich

hervorgehoben wurden, steht eine Reihe von Erwägungen, die uns schon bei Wackenroder begegnet sind. Sie gipfeln in der Erkenntnis, daß die Kunst unmittelbar anschaulich mache, was von der Philosophie nie unmittelbar dargestellt, nur ins Unendliche verfolgt werden kann. Ganz wackenroderisch klingt Schellings Wort, daß jedes herrliche Gemälde die Scheidewand aufhebe, die von einander die wirkliche und die idealische Welt trennt. Ganz im Sinn des Klosterbruders macht Schelling das Kunstwerk zu einem Abbild des Unendlichen oder, wie der Klosterbruder sagt, des Unsichtbaren. Und wie beiden die Anschauung gemeinsam ist, daß im Kunstwerk sich ein Höheres spiegelt, so kehren bei Schelling auch die Erwägungen wieder, die schon bei Hamann und bei Wackenroder anzutreffen waren: der Wertunterschied des einzelnen Kunstwerks, soweit es ein Höheres spiegelt, und des Ganzen der Natur. Ganz wie für den Klosterbruder hamannisch der Sterbliche in der Natur nur abgebrochene Orakelsprüche aus dem Munde der Gottheit vernimmt, so ist Natur für Schelling nur die unter beständigen Einschränkungen erscheinende idealische Welt. Noch klingt an Wackenroder an, was Schelling von der Sinnenwelt sagt, durch die nur wie durch Worte der Sinn blickt. Das Symbol der Sprache liegt der Formung des Gedankens zugrunde, wie in Wackenroders Aufsatz.

Schelling aber sollte gleich mit den nächsten Schritten, die er vorwärts richtete, dem Klosterbruder noch näher kommen. Dem Ganzen, das vom Kunstwerk abgespiegelt wird, ging er nach. Die Totalität der Erscheinungen faßte er, indem er weiter verfolgte, was ihm 1799 aufgegangen war, in das Wort „Universum" zusammen. Der Begriff steht seit der „Darstellung meines Systems der Philosophie" von 1801 im Mittelpunkt seines Denkens. Im „System" schon hatte er die Natur ein Gedicht, eine Odyssee des

Geistes genannt. Ebenda hatte er nicht dem einzelnen Kunstwerk, nur dem Ganzen der Dichtungen großer Meister, einem einzigen absoluten Kunstwerk den Ruhm zugesprochen, das Unendliche zu spiegeln. Er dachte diese Gedanken nur folgerichtig und im Sinn seiner neuen Lehre vom Universum weiter, als er 1802 in den „Ferneren Darstellungen aus dem System der Philosophie" das Universum zum vollkommensten Kunstwerk erhob (4, 423): „Das Universum ist im Absoluten als das vollkommenste organische Wesen und als das vollkommenste Kunstwerk gebildet: für die Vernunft, die es in ihm erkennt, in absoluter Wahrheit, für die Einbildungskraft, die es in ihm darstellt, in absoluter Schönheit."

War im „System" der Künstler und sein Werk zum Spiegel des Unendlichen geworden, so wird jetzt das Universum selbst zum Werk des höchsten Künstlers. Im gleichen Jahre nimmt der Dialog „Bruno" die Lehren des Denkers auf, der den Titel lieh; und im Anschluß an Giordano Bruno enthüllt Schelling die Natur als das Werk eines göttlichen Künstlers, als die Offenbarung von dessen innerem Wesen. In den Vorlesungen über „Philosophie der Kunst" heißt es ungefähr gleichzeitig: „Das Universum ist in Gott als absolutes Kunstwerk und in ewiger Schönheit gebildet" (5, 385). Schelling war bei Wackenroders zweitem Schlußakkord angelangt: „daß Gott wohl die Natur oder die ganze Welt auf ähnliche Art, wie wir ein Kunstwerk, ansehen möge!"

Soll noch überdies ausdrücklich gesagt werden, daß Schelling und Wackenroder den Wettbewerb von Kunst und Wissenschaft in gleichem Sinn nehmen? Die frohe Lehre, die von Schiller aus Baumgartens Theorie abgeleitet worden war, findet durch Wackenroder und Schelling eine neue und glücklichere Fassung. Wenn Schiller mit

Baumgarten dem Schönen nachrühmte, daß durch dessen Morgentor der Weg ins Land der Erkenntnis gehe, so blieb die Kunst eine Vorstufe der Wissenschaft und verlor ihren Wert in dem Augenblick, da die Wissenschaft ihr Ziel erreicht hatte. Noch lange nach den „Künstlern" suchte Schiller Gründe, durch die ein dauernder, nicht zeitlich begrenzter Wert der Kunst zu erweisen wäre. Wackenroder und Schelling leiteten, glücklicher als Schiller, diesen unverlierbaren Wert der Kunst aus der Tatsache ab, daß sie schaffe, was der Wissenschaft unzugänglich bleibt: Anschauung des Übersinnlichen. Schellings Bewertung der Kunst tauchte denn auch im 19. Jahrhundert überall da wieder auf, wo für Kunst und gegen die Ansicht von der Allmacht des Philosophen eine Lanze zu brechen war. Hegel ging wieder auf den Standpunkt der „Künstler" zurück. Eifervoll suchte ihn mit Schellings Waffen Hebbel zu widerlegen. Ahnungslos verwertete Hebbel in diesem Streit auch Wackenroders Überzeugungen.[1]

Endlich klingen an Schellings Sätze auch die schwerfälligen Wendungen an, in denen Wackenroder der Natur und der Kunst nachsagt, daß sie ebenso unsere Sinne wie unseren Geist berühren oder daß sie vielmehr alle Teile unseres, uns unbegreiflichen Wesens zu einem einzigen neuen Organ zusammenschmelzen. Doch wenn irgendwo, so steht Wackenroder in diesen Worten auf einem und dem gleichen Boden mit Schiller. Der ganze Mensch und die Kunst als Mittel, den ganzen Menschen zu bewegen: das sind Grundanschauungen der Ästhetik und der Ethik des reifen Schiller. Daß Schelling mit seinen verwandten Lehren nur Schillers Denken weitertreibt, ist längst festgestellt. Und wenn oben geschieden wurde zwischen einer Gedankenreihe, die von Kant, Schiller und Fichte auf Schelling über-

[1] Vergl. indes auch meine „Hebbelprobleme" (Leipzig 1909), S. 19 ff.

geht, und einer zweiten, in der Schelling mit Wackenroder übereintrifft, so sind, soweit die Vorstellungen einer Kunst hereinspielen, die den ganzen Menschen in Bewegung setzt, Schiller, Wackenroder und Schelling in gemeinsamer Tätigkeit verbunden. Abermals scheint wechselweise Beeinflussung zu walten; allein ganz voreilig wäre, aus Übereinstimmung auf ein Abhängigkeitsverhältnis zu schließen. Die Dinge liegen bei weitem nicht so einfach!

III. Goethe und K. Ph. Moritz

Trotz den unverkennbaren Übereinstimmungen, die zwischen Schelling und Wackenroder bestehen, denke ich nicht daran, die Anschauungen des „Systems des transzendentalen Idealismus" und der nächstfolgenden Schriften Schellings schlechtweg auf die „Herzensergießungen" zurückzuführen. Überhaupt sollen hier nicht Einflüsse nachgewiesen werden, die von einem Buch auf ein anderes ausgeübt worden sind, oder von einem Menschen auf einen zweiten. Schon das wenige, was oben über Hamann und andere Geistesverwandte Wackenroders vorgebracht wurde, weist auf größere Zusammenhänge hin.

Immerhin mag Schelling auch von Wackenroder berührt worden sein. Die „Herzensergießungen" erschienen 1797. In Nr. 46 der Jenaischen „Allgemeinen Literaturzeitung" des Jahres wurden sie von W. Schlegel besprochen. Als im Sommer 1798 die Genossen sich in Dresden zusammenfanden und im Sinne Wackenroders die Schätze der Gemäldesammlung einer neuen Würdigung zuführten, kam Schelling zum erstenmal mit den Frühromantikern in Berührung. Er fand Menschen vor, die damals ihr ganzes Sinnen der bildenden Kunst zugewandt hatten, die sich überdies bemühten, Wackenroders Ahnungen in Gedanken um-

zusetzen. Mag auch für Schelling der erste Eindruck nicht stark genug gewesen sein, sofort der Kunst eine entscheidende Stelle in seiner Weltanschauung zuzusprechen, nachhaltig war der Eindruck gewiß. Vielleicht ist ihm zu danken, daß Schelling später, wenn er von künstlerischer Tätigkeit zu reden hatte, vor allem die bildende Kunst ins Auge zu fassen liebte.

Weit hinaus aber greifen über den engen Umkreis der Anregungen, die ihm in Dresden geschenkt wurden oder werden konnten, die mächtigen Wirkungen, zu denen die neue Kunst- und Naturanschauung Goethes und seines Kreises um 1790 gelangte. Leicht konnte Goethe sich in Schellings Gedanken wiederfinden; denn sie brachten ihm nur zurück, was er selbst ausgesonnen hatte. Ist die Naturphilosophie und noch mehr die Identitätsphilosophie Schellings gleich der Theorie der Frühromantik ein Versuch, Kant und Fichte mit Goethe zu verknüpfen, so meine man ja nicht, daß diese Verbindung nur auf Goethes Kunst und auf der Anschauung seiner Werke beruhe. Ganz im Gegenteil schmiedete Goethe dem jüngeren Geschlecht selbst die Waffen, mit denen es sich eine neue Ästhetik eroberte.

Viel zu wenig wird beachtet, daß ungefähr gleichzeitig mit Kants „Kritik der Urteilskraft“, ja noch etwas früher Goethe eine Reihe von theoretischen Äußerungen veröffentlichte, in denen er die reifen Gewinne seiner ersten weimarischen Jahre und der italienischen Reise vortrug. Die Kunstanschauung, die er mit Herders Hilfe sich geschaffen hatte, eine Kunstanschauung, die mit seiner Naturanschauung aufs engste verknüpft war, gelangte in die Öffentlichkeit und wurde eine unentbehrliche Voraussetzung für die ästhetischen Versuche Schillers, der Frühromantiker und Schellings. Abermals jedoch steht mehr in Frage als die Wirkung und der Einfluß einzelner Aufsätze oder Bücher. Die Äußerungen

Goethes, die gemeint sind, verrieten seinen Zeitgenossen nur, wo der machtvoll dahinströmende Fluß einer Entwicklung angelangt war, die weit, bis ins Altertum, bis zu Platon und Plotin und weiter noch, zurückreicht. Dieser Strom hatte jahrhundertelang die Gefilde des religiösen Fühlens durchflossen und befruchtet. Um 1700 war man daran gegangen, ihn ins Ästhetische hinüberzulenken. Hamann gab ihm eine entscheidende Wendung. An Hamann reihte sich Herder, an Herder Goethe; aus eigenem reichen künstlerischen Erleben zog Goethe die Kraft, höher emporzusteigen, weiter um sich zu schauen und darum den Lauf jenes Stroms nicht nur besser zu überblicken, ihm auch für die Zukunft machtvoller das Bett zu graben, als irgend einer seiner Zeitgenossen.

Im „Teutschen Merkur" traten 1788 und 1789 „Auszüge aus einem Reise-Journal" auf, die fragmentarisch einzelne Beobachtungen und Gewinne der italienischen Reise Goethes einer künftigen ausführlicheren Darstellung vorwegnahmen.[1] Goethes neue Kunst- und Naturanschauungen verrieten sich in den Blättern: „Zur Theorie der bildenden Künste. Baukunst. Material der bildenden Kunst", „Frauenrollen auf dem römischen Theater durch Männer gespielt", „Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil", „Von Arabesken", „Naturlehre"; dazu kam — auch noch im Jahr 1789 — die Anzeige von K. Ph. Moritz' Schrift „Über die bildende Nachahmung des Schönen". Diese Schrift selbst darf füglich als weiteres Zeugnis von Goethes Ästhetik genommen werden. Nicht nur weil Herder, der es wissen konnte, am 21. Februar 1789 seiner Frau schrieb: „Moritzens Schrift ist ganz Goethesch; aus seiner Seele in seine Seele." Son-

[1] Drucke dieser Aufsätze sind nachgewiesen in der dritten Auflage von Goedekes Grundriß Bd. 4, Abt. 3, S. 469. Ebenda der Erstdruck von Moritz' Schrift und deren Neudruck (Heilbronn 1888). Vergl. die Einleitung S. Auerbachs zum Neudruck, bes. S. XII und XL f.

dern weil schon Goethes Anzeige von Moritz sagt: „Er schrieb diese Blätter in Rom, in der Nähe so manches Schönen, das Natur und Kunst hervorbrachte; er schrieb gleichsam aus der Seele in die Seele des Künstlers, und er scheint bei seinen Lesern auch diese Nähe, diese Bekanntschaft mit dem Gegenstande vorauszusetzen." Ausdrücklicher konnte Goethe seine Zustimmung, ja die Tatsache, daß Moritz Goethes eigene Ansichten vertrete, nicht der Welt kundtun. Noch viel später bestätigte Goethe diese Zusammenhänge, indem er in seine „Italienische Reise", und zwar in die Schilderung des zweiten römischen Aufenthalts von 1788, eine längere Stelle der Arbeit seines römischen Genossen aufnahm und dabei erklärte: das Heft „war aus unsern Unterhaltungen hervorgegangen, welche Moritz nach seiner Art benutzt und ausgebildet."

Von den angeführten Aufsätzen Goethes wirkte am raschesten die Studie über einfache Nachahmung der Natur, Manier und Stil. Den Frühromantikern wurden die Ausdrücke und der Sinn, den Goethe mit ihnen verknüpfte, sofort unentbehrlich. Manier, getreu nach Goethe gedeutet, ist einer der Hauptbegriffe von F. Schlegels Abhandlung „Über das Studium der griechischen Poesie" und leiht ihm die Möglichkeit, moderne Poesie manieriert zu nennen und durch diese Bezeichnung einen ihrer wesentlichsten Züge zu treffen. Wilhelm Schlegel meldete am 22. Januar 1798 dem Freunde Schleiermacher, er beabsichtigte, im Sommer nach Dresden zu gehen und dort in der Galerie seine Abhandlung über Manier und Stil zu schreiben. Sie kam zwar nicht zustande, aber in den Vorlesungen des ersten Berliner Winters erging er sich ausführlich über „die äußerst wichtigen Begriffe von Manier und Stil" (1, 104 ff.), und zwar in engem Anschluß an Goethes Begriffsbestimmung. Schelling erörterte Stil und Manier in § 69 seiner Vorlesungen über

Philosophie der Kunst und übersetzte Goethes Umschreibung des Begriffpaares in seine Sprache. Schiller aber hatte schon in dem letzten Kalliasbrief, der sein Schreiben an Körner vom 28. Februar 1793 begleitete, den Gegensatz kantisch zu formen versucht (Jonas 3, 295).

Vielleicht ging ebenso wie die Worte Manier und Stil auch das Wort „Arabeske" unmittelbar aus Goethes Aufsätzen in die Kunstsprache der Schlegel über. Besonders F. Schlegels „Brief über den Roman" im „Gespräch über die Poesie" gebraucht das Wort wie eine selbstverständliche Bezeichnung; er durfte es tun, weil Goethe es im „Merkur" gedeutet und begrifflich bestimmt hatte.[1]

Wie stark Goethes Merkuraufsätze das Denken der Männer befruchteten, die ihm willig lauschten, erhärtet Chr. Gottfr. Körners Brief an Schiller vom 6. Dezember 1790. Er zieht Schillers „Dreißigjährigen Krieg" der Geschichte der Niederlande vor, weil er minder subjektiv sei:

Das Objektive in aller Art von Kunst wird mir immer werter. In diesem scheint mir die wahre Klassizität enthalten zu sein; das-

---

[1] Dieser Zusammenhang entging auch Carl Enders, Friedrich Schlegel. Die Quellen seines Wesens und Werdens. Leipzig 1913, S. 21 f. u. ö. — Die Quellen von F. Schlegels Denken, die Enders aus dessen Lektüre nachweist, decken sich vielfach mit den Schriften, die ich hier zu besprechen habe. Nur kommt bei Enders gerade die Reihe der Aufsätze Goethes von 1788 und 1789 zu kurz. Überhaupt herrscht dank Goethe zwischen diesen Quellen ein Zusammenhang, den ich oben nur andeuten und nicht bis in seine letzten Verknüpfungen verfolgen kann. Lohnen möchte es sich, diesen Zusammenhang einmal von Körner aus zu überblicken In dem Kopfe des ruhigen, wenig schöpferischen Beobachters gestalten sich die Anregungen Goethes, Moritzens, Kants, Schillers zu einem Ganzen. F. Schlegel und W. v. Humboldt finden dieses Ganze vor. Auch Heydenreich, auf den ich längst hingewiesen hatte, den Enders berücksichtigt und der einmal monographisch behandelt werden sollte, gehört in diesen Zusammenhang. Ich verweise etwa auf meine Aufsätze „Vom Geistesleben des 18. und 19. Jahrhunderts" (Leipzig 1911), S. 91.

jenige, was einem Kunstwerke Unsterblichkeit gibt. Das Subjektive ist abhängig von der besonderen Denkart oder Stimmung des Künstlers, und sein Wert ist davon abhängig, ob er ein Publikum findet, dessen Denkart und Stimmung mit der seinigen sympathisiert. Das Kunstwerk soll durch sich selbst existieren, wie ein anderes organisches Wesen, nicht durch die Seele, die ihm der Künstler einhaucht. Hat er ihm einmal Leben gegeben, so dauert es fort, auch wenn der Erzeuger nicht mehr vorhanden ist; und hierdurch unterscheidet sich eben ein Aggregat von Elementen, die einzeln als Produkte eines höheren geistigen Lebens ihren Wert haben, von einem organisierten Ganzen, wo Teil und Ganzes gegenseitig Mittel und Zweck sind, wie bei den organisierten Naturprodukten. Diese Einheit der Richtung bei der Mannigfaltigkeit der vorhandenen Kräfte, und diese Vervielfältigung des Lebens im Einzelnen bei der möglichsten Harmonie des Ganzen unterscheidet Klassizität von Chaos und Leerheit: — dies ist mein neueres ästhetisches Glaubensbekenntnis.

Körner gibt nicht nur sein Glaubensbekenntnis ab, er verrät auch dessen Quellen:

Die Idee von Leben und Harmonie ist mein eigen Werk; über die Fruchtbarkeit des Begriffs: Organisation hat Kant mir ein Licht aufgesteckt, und Goethe verdanke ich einige Winke über den Unterschied des Subjektiven und Objektiven, denen ich weiter nachgedacht habe.

Die Winke Goethes wiesen auf das Ziel hin, das in dem Aufsatz über Naturnachahmung, Manier und Stil angestrebt wird. Sagt Goethe Manier und Stil, so bringt Körner den gleichen Gegensatz in die Begriffe des Subjektiven und Objektiven. Ob freilich notwendig war, Kant zum einzigen Gewährsmann der Gedanken zu erheben, in denen Körner mit dem Begriff Organisation arbeitet, stehe dahin. Auch Herders „Gott" wäre anzuführen gewesen. Wenn indes Körner ausdrücklich sich auf Kant bezieht, so offenbart sich

um so deutlicher, wie schon 1790, also vor Schiller und vor der Romantik, ihm die Notwendigkeit aufgegangen war, Kants und Goethes geistige Gewinne zu verbinden. Hier wie sonst beweist Körner sich als Vorläufer, ja als Lehrer Schillers und der Frühromantik. Mit Körner hatte F. Schlegel sich beraten, ehe er seine Abhandlung „Über das Studium" schrieb. Und wie er in dieser Abhandlung den Begriff der „Manier" im Sinn Goethes zur Charakteristik der Modernen verwertete, so schrieb er „Objektivität" der griechischen Kunst zu, ganz wie Körner diesen Begriff zum Ausdruck des Gegensatzes von subjektiver Manier benutzte. Jeder Kenner von F. Schlegels Terminologie wird überdies in den Worten „Leben", „Harmonie", „Chaos", „Leerheit" die Sprache F. Schlegels wiederfinden. Gewiß sind diese Begriffe älter als Körners Brief und gewiß hatte Schlegel nicht nötig, sie sich von Körner reichen zu lassen. Doch ist wichtig genug, wieviel Übereinstimmung zwischen Körner und F. Schlegel herrscht. Der frühromantische Ton des angeführten Briefes ruht aber noch auf anderem, ruht auf der Verwertung von K. Ph. Moritz' Gedanken. Mochte immer Kant eine nähere Bestimmung des Begriffes „Organisation" geboten haben, so hatte Körner schon in Moritz' Abhandlung, auf die ihn Schiller sofort aufmerksam machte, gelesen, daß ein Kunstwerk ein für sich bestehendes Ganzes sein müsse. Von gleicher Anschauung getragen ist die Ästhetik der Frühromantik; der gleichen Anschauung begegneten wir schon bei Schelling.

Ich wende mich der Abhandlung „Über die bildende Nachahmung des Schönen" zu und halte mich zunächst an die Sätze, die in Goethes Anzeige und Auszug von 1789 erscheinen. Da vor allem in Frage kommt, was Goethe und Moritz gemeinsam glaubten, dürfte sich dieser Weg empfehlen. Denn es lag in der Natur Goethes und zugleich in

der Sache, daß Goethe in seinen kürzenden Bericht auf-
nahm, was ihm besonders am Herzen lag. Folgende Sätze seien herausgehoben; sie sind für unsere Zwecke von entscheidender Wichtigkeit:

Es ist ein Vorrecht des Schönen, daß es nicht nützlich zu sein braucht. — Was nicht nützlich zu sein braucht, muß notwendig ein für sich bestehendes Ganzes sein und seine Beziehung in sich haben; allein um schön genannt zu werden, muß es in unsern Sinn fallen oder von unserer Einbildungskraft umfaßt werden können. — Unsre Empfindungswerkzeuge schreiben dem Schönen sein Maß vor. Der Zusammenhang der ganzen Natur würde für uns das höchste Schöne sein, wenn wir ihn einen Augenblick umfassen könnten. Jedes schöne Ganze der Kunst ist im kleinen ein Abdruck des höchsten Schönen im Ganzen der Natur. — Der Sinn für das höchste Schöne in dem harmonischen Bau des Ganzen, das die vorstellende Kraft des Menschen nicht umfaßt, liegt unmittelbar in der Tatkraft selbst. Der Horizont der Tatkraft umfaßt mehr, als äußerer Sinn, Einbildungs- und Denkkraft umfassen können. In der Tatkraft liegen stets die Anlässe und Anfänge zu so vielen Begriffen, als die Denkkraft nicht auf einmal einander unterordnen, die Einbildungskraft nicht auf einmal neben einander stellen und der äußere Sinn noch weniger auf einmal in der Wirklichkeit außer sich fassen kann. Der Horizont der tätigen Kraft muß bei dem bildenden Genie so weit wie die Natur selber sein. — Das Schöne kann nicht erkannt, es muß empfunden oder hervorgebracht werden. — Was uns allein zum wahren Genuß des Schönen bilden kann, ist das, wodurch das Schöne selbst entstand: ruhige Betrachtung der Natur und Kunst als eines einzigen großen Ganzen.

Als W. Schlegel in den Berliner Vorlesungen über, d. h. gegen die Formel von der Nachahmung der Natur durch die Kunst zu reden hatte, führte er die Ansichten von Moritz ins Feld. Er suchte sie zu verdeutlichen, indem er das Gleich-

nis von Prometheus wieder hervorholte: der Künstler solle die Natur wie Prometheus nachahmen, „als er den Menschen aus irdischem Ton formte und ihn mit einem der Sonne entwandten Funken belebte" (1, 102). Schon konnte er sich auf Schellings „System des transzendentalen Idealismus" stützen; und so führt er mit einer Wendung Schellings, die oben ausdrücklich angeführt wurde, den Kampf gegen das Nachahmungsprinzip weiter: es lasse sich geradezu umkehren; der Mensch sei in der Kunst Norm der Natur. Schade, daß Schlegel nicht noch deutlicher zu verstehen gibt, wie er durch die Analyse von Moritz' Schrift sich in die Welt von Schellings „System" versetzt fühlte. Soll an dieser Stelle noch ausführlich auseinandergesetzt werden, wie sich Moritz' und Schellings Ansichten von dem Ganzen des Kunstwerks und von dessen Verhältnis zu dem Ganzen der Natur decken? Freilich redet Schelling in der hochausgebildeten philosophischen Sprache seiner Zeit, während Moritz — wie W. Schlegel bemerkt — „bei seinem wahrhaft spekulativen Geist in der damaligen Philosophie gar keinen Anhalt fand und sich daher einsiedlerisch in mystischen Irrgängen verlor." Auf solchen mystischen Irrgängen mag ihm auch der seltsame Begriff der „Tatkraft" aufgegangen sein. Schlegel erwähnt ihn überhaupt nicht in den Berliner Vorlesungen; wohl aber hatte er ihn zu deuten versucht, als er schon in seinem jenaischen Kolleg über philosophische Kunstlehre von 1798 — es liegt jetzt gedruckt vor — die Schrift von Moritz ausführlich besprach.[1] Er reiht da

[1] Aug. Wilhelm Schlegels Vorlesungen über philosophische Kunstlehre mit erläuternden Bemerkungen von Karl Christian Friedrich Krause. Herausgegeben von Aug. Wünsche. Leipzig 1911, S. 311 ff. — Leider ist die Ausgabe nicht sehr zu rühmen; nicht einmal ein alphabetisches Register ist beigegeben. Trotzdem fällt auf, wie wenig die Forschung mit der wichtigen Veröffentlichung bisher anzufangen gewußt hat. Sie bietet endlich eine feste Handhabe, die Vorgeschichte von Wilhelm

an den Satz, den auch Goethe anführt und der zu den wichtigsten des Heftes gehört, daß jedes schöne Ganze aus der Hand des bildenden Künstlers im kleinen ein Bild des großen Ganzen im Universum sei (die Berliner Vorlesungen zitieren genauer, doch kann die auffallende Abweichung auch dem Nachschreiber der jenaischen zur Last fallen!), die Worte: „Die Tatkraft ist eine dunkle Ahnung von den Verhältnissen des Weltganzen, von dem jedes Kunstwerk ein Abdruck ist, es (sie?) umfaßt alle einzelnen Seelenkräfte und ist eine Art von künstlerischem Instinkt, die über die Wirklichkeit hinausgeht und dem Dunkeln instinktartig nachgeht. M. scheint damit ausdrücken zu wollen, was man das Streben nach dem Unendlichen nennt." Leider ist die Überlieferung der jenaischen Vorlesungen so unzuverlässig, daß die dunkle Deutung eines dunklen Begriffs unsicher und die Frage offenbleiben muß, ob nicht auch hier der Nachschreiber sein Handwerk treibt. Sicher ist nur, daß Moritz unter dem Begriff der „dunkelahnenden Tatkraft" alles zusammenfaßt, was von Schelling der zugleich bewußten und bewußtlosen Tätigkeit des Künstlers zugeschrieben wird.

Nicht Goethes Sprache redete Moritz, wenn er von der Tatkraft orakelte. Vielleicht lag eine Beobachtung zugrunde, die er an Goethe gemacht hatte, ja die von Goethe selbst angestellt worden war. Sicher fand Goethe nur seine eigene Anschauung wieder, wenn er bei Moritz las, daß das Schöne nur empfunden oder hervorgebracht, nicht aber erkannt werden könne. Doch die gedankliche Formung, die von Moritz — in der Lehre von der Tatkraft — der Tatsache begrifflicher Inkommensurabilität der Kunst geliehen wurde, stammte von dem gleichen Pietismus her, in dem Hamann wurzelt.

Schlegels Berliner Vorlesungen und damit ihr Verhältnis zu Schelling genauer zu bestimmen, als Haym es tun konnte.

M. Dessoir[1] mindestens führt solche Erkenntnisse des pietistisch erzogenen Moritz auf pietistische Innenschau zurück. Dieser Moritz war der rechte Führer für Wackenroder!

Auf Wackenroder konnte Moritz unmittelbar wirken; da bedurfte es nicht des gedruckten Wortes. Moritz, der in Rom Goethes Freund geworden war, trug die Bewunderung, die er für Goethe hegte, nach Berlin. In Tieck fand er einen Gefährten, der ihm — wie Haym (S. 23) sagt — so ähnelte oder sich ihm so anähnelte, daß Wackenroder den Freund Goethes schlechtweg Tiecks Zwillingsbruder nennen konnte. Und dabei war Moritz sechzehn Jahre älter als Tieck! Nicht wie beide sich fanden, nur wie sie auseinander kamen, läßt sich aus Tiecks und Wackenroders Briefen ersehen. „Er ist ein Narr, —" schreibt Tieck am 28. Dezember 1792 an Wackenroder, „das ist zwar sehr kurz, aber auch wenig genug gesagt. Ich sage mich jetzt in aller Ähnlichkeit von ihm los, es ist ein kleiner, armseliger Mensch. Er ist nicht ohne Kopf und Phantasie, hat manches gelernt und nichts gründlich, er hat feine Nerven und einen Hang zur Hypochondrie, er hat daher manchmal empfunden, wie gewöhnliche Menschen nicht empfinden. . ." Bei aller Schärfe des Urteils bleibt doch ein Rest von Anerkennung, der zugleich verrät, warum Wackenroder sich von dem Mann, der „manchmal empfunden, wie gewöhnliche Menschen nicht empfinden", angezogen fühlte. Wirklich erschreckte es Wackenroder, wie grausam Tieck den einstigen Freund von sich wies. „Es kränkt mich," schrieb er an Tieck im Januar 1793, „daß Du Dich so gewaltsam von Deinem sonstigen Zwillingsbruder Moritz losreißest. Es ist, nach der Parallele, in der ich Dich und ihn sonst betrachtete, da Du mich selbst darauf geleitet, fast nicht möglich, daß er sich itzt so weit von Dir entfernen sollte. Es ist sehr übereilt, so rasch, — darf ich hier nicht im aller-

[1] Max Dessoir, Karl Philipp Moritz als Ästhetiker. Berlin 1889, S. 55.

eigentlichsten Sinne sagen: von einem Extrem aufs andre zu fallen? Es kann mir nichts kränkender sein, als eine solche Beobachtung bestätigt zu sehen."

Sichtlich fürchtete Wackenroder für sich, was Moritz widerfahren war. Er dachte, Tieck, der Augenblicksmensch, könnte eines Tages gegen ihn ebenso handeln. Die Befürchtung wurde schon durch Wackenroders frühen Tod gegenstandslos; dann aber hatte Wackenroder etwas in sich, das für Tieck noch in ganz anderem Sinn bedeutend war als Moritz' Anregungen. So errichtete Tieck dem abgeschiedenen Wackenroder auch Denkmal um Denkmal, während er von Moritz wenig zu berichten hatte.

Eins der ersten dieser Denkmäler ist der Roman „Franz Sternbalds Wanderungen". Die Träume Wackenroders von den beiden Sprachen fanden in der Dichtung Unterkunft und Weiterführung.[1] Im vierten Kapitel des zweiten Buchs des ersten Teils feiert Franz in langer, erregter Rede die Kunst. Sie ist ihm „ein geheimes Zeichen, an dem die ewigen Geister sich wunderbarlich erkennen":

Der Engel in uns strebt sich zu offenbaren, und trifft nur Menschenkräfte an, er kann von seinem Dasein nicht überzeugen, und wirkt und regiert nun auf die lieblichste Weise, um uns, wie in einem schönen Traum, den süßen Glauben beizubringen. So entsteht in der Ordnung, in wirkender Harmonie die Kunst. Was der Weise durch Weisheit erhärtet, was der Held durch Aufopferung bewährt, ja ich bin kühn genug es auszusprechen, was der Märtyrer durch seinen Tod besiegelt, das kann der große Maler durch seinen Pinsel auswirken und bekräftigen. Es ist der himmlische Strahl, der diesen Geistern nicht die müßige Ruhe erlaubt, sondern sie zu einer glänzenden Tätigkeit weckt.

Im fünften Kapitel des ersten Buchs des zweiten Teils

[1] J. Minors Neudruck der ersten Ausgabe des „Sternbald" in Kürschners Deutscher Nationalliteratur Bd. 145, S. 240. 296.

spinnt ein alter einsamer Maler den Gedanken weiter und meldet auch noch von der Sprache der Natur:

So hat sich der großmächtige Schöpfer heimlich- und kindlicherweise durch seine Natur unsern schwachen Sinnen offenbart, er ist es nicht selbst, der zu uns spricht, weil wir dermalen zu schwach sind, ihn zu verstehn; aber er winkt uns zu sich, und in jedem Moose, in jeglichem Gestein ist eine geheime Ziffer verborgen, die sich nie hinschreiben, nie völlig erraten läßt, die wir aber beständig wahrzunehmen glauben. Fast ebenso macht es der Künstler: wunderliche, fremde, unbekannte Lichter scheinen aus ihm heraus, und er läßt die zauberischen Strahlen durch die Kristalle der Kunst den übrigen Menschen entgegenspielen, damit sie nicht vor ihm erschrecken, sondern ihn auf ihre Weise verstehn und begreifen. Nun vollendet sich das Werk, und dem Geoffenbarten liegt ein weites Land, eine unabsehliche Aussicht da, mit allem Menschenleben, mit himmlischem Glanz überleuchtet, und heimlich sind Blumen hineingewachsen, von denen der Künstler selber nicht weiß, die Gottes Finger hineinwirkte, und die uns mit ätherischem Zauber anduften und uns unmerkbar den Künstler als einen Liebling Gottes verkündigen.

In reicherer Instrumentation, in volleren Tönen läßt Tieck die schlichteren Worte Wackenroders erklingen. Leichte Umbiegungen gedanklicher Art fehlen hier so wenig wie sonst, wenn Tieck wackenroderisch sich gibt. Wohl verfügt er über diese ganze Gedankenwelt nicht bloß wie ein Nachsprecher. Mit Wackenroder gemeinsam hatte er sich solche Erkenntnis erkämpft. Und auch ihm hatte Moritz den Weg gewiesen.

Tiecks Biograph, Rudolph Köpke, tut Moritz rasch ab und augenscheinlich ohne rechtes Verständnis seiner Bedeutung. Ungefähr wie in den angezogenen Briefen Tiecks, die einer Zeit innerer Entfremdung angehören, erscheint Moritz bei Köpke als eine komische Gestalt. Immerhin nennt Köpke

ihn noch eine sehr anregende Persönlichkeit. Die Vorlesungen, die Moritz an der Akademie der Künste über Altertümer und Kunstgeschichte hielt, seien von Liebhabern viel besucht worden. Sie „waren nicht ohne Einfluß und Bedeutung". „Auch Ludwig und Wackenroder hatten sich Zutritt verschafft, und wenn sie auch nicht überall fanden, was sie suchten, so wurde doch manches in ihnen erweckt, was in späterer Zeit zur Klarheit kommen sollte." Vorsichtiger kann man sich nur schwer fassen, kaum knickriger die Bedeutung eines Menschen bewerten, der, erfüllt von Goethe und von Goethes Kunstanschauung, als erster den beiden jungen Freunden Gedanken über die bildende Kunst vortrug, und zwar Gedanken von mehr als alltäglichem Wert.

Mit vollem Recht wies schon Helene Stöcker auf die Beziehungen hin, die zwischen Moritz und Wackenroder bestehen. Mit Recht erblickt sie diese Beziehungen nicht bloß auf künstlerischem Feld. Leider begnügte sie sich mit wenigen Andeutungen.[1]

In der Zeit, da Tieck und Wackenroder mit Moritz sich verbunden fühlten, entstand dessen „Götterlehre der Griechen und Römer". Veröffentlicht wurde sie mit der Jahreszahl 1791. Die Einleitung des Werks faßt die Grundüberzeugung der Arbeit über die bildende Nachahmung des Schönen in den Satz zusammen, daß ein wahres Kunstwerk, eine schöne Dichtung etwas in sich Fertiges und Vollendetes sei, das um seiner selbst willen da ist, und dessen Wert in ihm selber und in dem wohlgeordneten Verhältnis seiner Teile liege. „Alles, was eine schöne Dichtung bedeutet," so führt Moritz den Gedanken weiter, „liegt ja in ihr selber; sie spiegelt in ihrem großen oder kleinen Umfange die Verhältnisse

---

[1] Rudolf Köpke, Ludwig Tieck. Erinnerungen usw. 1, 88 ff. — Helene Stöcker, Zur Kunstanschauung des XVIII. Jahrhunderts. Von Winckelmann bis zu Wackenroder. Berlin 1904, S. 18 ff.

der Dinge, das Leben und die Schicksale der Menschen ab... Aber alles dieses ist den dichterischen Schönheiten untergeordnet und nicht der Hauptendzweck der Poesie.“ Entfernt sich in diesen Sätzen Moritz nicht von seinen Jüngern Tieck und Wackenroder, die im Kunstwerk noch die Offenbarung einer unsichtbaren Welt suchten? Und entfernt er sich nicht nur noch mehr von ihnen, wenn er dagegen eifert, daß ein Kunstwerk für eine Hieroglyphe gelten solle, die ihren Wert nur dadurch hat, weil sie etwas außer sich bedeutet? Bloße Hieroglyphen könnten ja, meint er, an sich so ungestaltet sein, wie sie wollen, wenn sie nur das bezeichneten, was man sich dabei denken soll. Es wäre kurzsichtig, solche Wendungen zu Zeugnissen einer Kunstanschauung zu machen, die der Welt des Klosterbruders entgegengesetzt sei. Vielmehr kehren sie sich gegen eine Auffassung, wie sie von Winckelmann in seiner Schrift über die Allegorie verfochten wird. Längst ist uns aufgegangen, daß Winckelmann und Wackenroder an dieser Stelle einen Gegensatz darstellen. Moritz wehrt sich gegen Deutungsversuche, durch die aus der Göttergeschichte der Alten bloße Allegorien werden. Er will nicht fragen: was bedeutet Jupiter, was bedeutet die Iliade, was die Odyssee? So wenig wie Wackenroder möchte er eine Schöpfung der Phantasie auf einen Begriff zurückführen. Sie ist auch ihm etwas Inkommensurables und zugleich der eigentliche, einzig mögliche Ausdruck für ein Erlebnis des Gefühls, das in begriffliche Worte sich nicht umsetzen läßt. Und so geht er, der scheinbar in der Verwertung des Begriffes „Hieroglyphe“ von Wackenroder abweicht, in den ersten Worten der Einleitung seines Buches über die antike Götterlehre von Wendungen aus, die Wackenroders „Sprache der Kunst“ vorwegnehmen, und verlangt, daß die mythologischen Dichtungen der Alten als eine „Sprache der Phantasie“ betrachtet werden; als

solche bildeten sie eine Welt für sich und seien aus dem Zusammenhang der wirklichen Dinge herausgehoben.

Hohes Lob erntete Moritz für diese Wertung der antiken Mythologie bei Schelling. In Schellings Deutsch lautet, was von Moritz verfochten wird: die Mythologie löst poetisch die Forderung, daß das Allgemeine das Besondere, das Besondere das Allgemeine ist, nicht es bedeutet. In § 39 der „Philosophie der Kunst" wird das gesagt und erklärt. Die Bedeutung sei — innerhalb der Mythologie — zugleich das Sein selbst, übergegangen in den Gegenstand, mit ihm eins. Sobald die Gebilde der Mythologie etwas bedeuten sollen, seien sie selbst nichts mehr. Unter den Deutschen und überhaupt zuerst habe Moritz die Mythologie „in dieser ihrer poetischen Absolutheit" dargestellt.[1] Poetischer Sinn walte durchaus in seiner Darstellung; „und vielleicht sind die Spuren Goethes darin erkennbar, der diese Ansichten durchaus in seinen eigenen Werken ausgedrückt und sie ohne Zweifel auch in Moritz geweckt hat."

Auch Wilhelm Schlegels Berliner Vorlesungen kargen nicht mit Anerkennung, wenn sie der Götterlehre von Moritz gedenken (1, 330); in wenigen Worten treten sie auf die Seite Schellings und seines Vorläufers, indem sie die allegorische Deutung der Mythen Homers ablehnen und in ihnen „Ganze der Anschauung, nicht durch Bestimmungen des Verstandes, sondern sinnlich umgrenzt" annehmen. Ein Phantasiebild liege ihnen zugrunde, das dem abstrakten Begriff vorhergehe (1, 338 f.).

Schelling indes führt neuerdings auf den eigentlichen Quell der Anschauungen zurück, die in dieser Untersuchung geprüft werden: auf Goethe.

Vielleicht wäre erwünscht, daß nunmehr Moritz' Ab-

[1] Wie weit Herder auch auf diesem Weg vorangeschritten war, zeigt das erste „Kritische Wäldchen" (Suphan 3, 106 f.).

hängigkeit von Goethe zu eindringlicher Untersuchung gelange. Doch ich darf wohl auf meine Einleitung zum 36. Band der Jubiläums-Ausgabe verweisen, die den Zusammenhang der Schrift „Über die bildende Nachahmung des Schönen" mit Goethes Entdeckungen aufzuzeigen sucht.[1] Ich hätte jetzt wohl manches nachzutragen. Auch drängt es mich längst, die Vorgeschichte dieser Zeugnisse unserer klassischen Ästhetik über Shaftesbury zurück und bis ins Altertum zu verfolgen. Dennoch glaube ich annehmen zu dürfen, daß dort zur Genüge dargetan ist, was ich jetzt benötige: die Tatsache, daß Moritz seinen Zeitgenossen und Jüngern in der kleinen Schrift von 1788 die Früchte gereicht hat, die in Italien Goethe nach dem geistigen Ringen seiner Jugendjahre reif zugefallen waren.

Das Kunstwerk ein selbständiges Ganzes von eigener Gesetzlichkeit und darum ein Spiegelbild des Weltganzen! Und wegen der inneren Verwandtschaft des Kunstwerks mit dem Weltganzen dieses Weltganze selbst wieder ein Kunstwerk! Die Schönheit des Kosmos, die von der Philosophie der Renaissance gefeiert und von Giordano Bruno zur Lehre von Gottes Künstlerschaft verwertet worden war, ging dem jungen Goethe früh auf. Seinem Faust legt er, angesichts des Zeichens des Makrokosmos, die Worte in den Mund:

[1] So sehr ich mich freue, meine Einleitung zum 11. Band der Säkularausgabe von Schillers Werken zuweilen verwertet zu sehen, so bedauerlich ist mir, daß ihr Gegenstück, die Einleitung zum 36. Band der Jubiläums-Ausgabe, kaum Beachtung gefunden hat. Ich treffe dauernd auf Unzulänglichkeiten der Forschung, die aus dieser Einleitung leicht zu beheben gewesen wären. Auch die Blätter, die ich jetzt vorlege, führen nur einzelnes weiter aus, was dort angedeutet ist. Doch kann ich diesmal nicht den ganzen Hintergrund in dem Umfang darlegen, den er in den beiden angeführten Arbeiten hat. Auf sie muß ich deshalb verweisen, ebenso wie auf meine kleine Darstellung der deutschen Romantik, in der besonders F. Schlegels Anteil an den Fragen meines Aufsatzes besser zur Geltung gelangt, als er diesmal gelangen kann.

Wie alles sich zum Ganzen webt,
Eins in dem andern würckt und lebt
Wie Himmelskräffte auf und nieder steigen
Und sich die goldnen Eimer reichen!
Mit Seegen duftenden Schwingen
Vom Himmel durch die Erde dringen,
Harmonisch all das All durchklingen.

Die alte peripatetisch-stoische Analogie vom Mikrokosmos und Makrokosmos, die kurz vor Goethe in Leibniz' Monadenlehre eine neue Formung gewonnen hatte, wurde in Goethes Jugendzeit immer mehr in den Schatten gerückt durch die Analogie des Makrokosmos und des Kosmos, den das Kunstwerk darstellt. Erfüllt von Goethes eignem künstlerischen Schöpfergefühl, entfaltete sich die Vorstellung von dem Kunstwerkkosmos, der ein Abbild des Makrokosmos ist, immer reicher. In Moritz' Schrift trat sie vor die Welt. Sie liegt auch dem Aufsatz Goethes über „Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil" schon zugrunde, der von dem höchsten Grad künstlerischer Gestaltung, dem Stil, verlangt, daß er auf den tiefsten Grundfesten der Erkenntnis, auf dem Wesen der Dinge ruhe.

Ist aber der Mikrokosmos des Kunstwerks ein Spiegel des Makrokosmos, dann bildet er die Welt auch anders ab als der begriffliche Schilderer. Freilich spricht Goethe diesen Gegensatz minder deutlich und minder früh aus, als die Analogie von Kunstwerk und Weltganzem. In seiner Frühzeit war es ihm, dem Jünger Herders, selbstverständlich gewesen, über bloß denkende, bloß begrifflich zergliedernde Wissenschaft zu spotten. Doch indem auch er das Fühlen gegen das Denken ausspielte, hatte er als naturwissenschaftlicher Forscher eine Methode sich geschaffen, die auf Anschauung, nicht auf Denken und Zergliedern hinausging. Weil er seine wissenschaftliche Arbeit mit ähnlichen Mitteln

betrieb, wie seine Kunst, weil er sich als Dichter und als Naturforscher geistig gleichmäßig tätig fühlte, wehrte er sich gern gegen eine schroffe Gegenüberstellung von Kunst und Wissenschaft. Aber doch nur, weil er auch als Forscher symbolisch die Welt deutete, weil er — um mit Wackenroder zu reden — als Gelehrter nicht mit der Sprache der Worte sich begnügte, sondern die Sprache der Kunst verwertete. Wie symbolisch seine Kunst und seine Wissenschaft war, erkannte er nur spät; Überraschungen waren ihm die aufklärenden Worte, die Schiller ihm über die Art seines Dichtens und Forschens zu sagen hatte. Daß seine Kunstwerke inkommensurabel seien, ging ihm ganz nur auf, als man sie ihm in Begriffe umsetzen wollte. Und spät nur schrieb er[1] die Erkenntnis nieder, daß die Sprache der Begriffe die Gegenstände nie unmittelbar, sondern nur im Widerscheine ausdrücke. Dennoch ist alles, was — von Wackenroder an — die Romantik und Schelling über die Inkommensurabilität des Kunstwerks sagten, gewiß am stärksten durch Goethes Kunst bedingt. Und auch schon Moritz lernte da von Goethe.

Im Alter sprach Goethe die Erkenntnis, daß die Kunst etwas offenbare, was durch Begriffe nie sich erfassen lasse, immer wieder von neuem aus:

Die Kunst ist eine Vermittlerin des Unaussprechlichen; darum scheint es eine Torheit, sie wieder durch Worte vermitteln zu wollen. — Da der Künstler das Unaussprechliche schon ausgesprochen hat, wie will man ihn denn noch in einer andern und zwar in einer Wortsprache aussprechen? — Wem die Natur ihr offenbares Geheimnis zu enthüllen anfängt, der empfindet eine unwiderstehliche Sehnsucht nach ihrer würdigsten Auslegerin, der Kunst. — Die

[1] Zur Farbenlehre. Didaktischer Teil, § 751, Weimarische Ausgabe Abt. II 1,302. Vergl. E. A. Boucke, Goethes Weltanschauung auf historischer Grundlage. Stuttgart 1907, S. 212 f.

wahre Vermittlerin ist die Kunst. Über Kunst sprechen heißt die Vermittlerin vermitteln wollen.

Klingen diese willkürlich aus Goethes Altersweisheit herausgegriffenen Sätze nicht wie Abwandlungen von Wackenroders Aussprüchen?

Freilich wußte Goethe sehr wohl, wieviel er selbst als Künstler dadurch erreicht hatte, daß er die Kunst in Wortsprache zu übersetzen sich bestrebte. Und so fügte er dem letzten der angeführten Sätze die Worte an: „und doch ist uns daher viel Köstliches erfolgt". Ebenso beschließt den ersten dieser Sätze die einschränkende Erwägung: der Verstand finde manchen Gewinn, indem er die Kunst durch Worte zu vermitteln suche, und dieser Gewinn käme dem ausübenden Vermögen auch wieder zugute. Allein wenn Goethe nach wie vor sich nicht scheute, die Kunst dem Denken zu unterwerfen, so blieb er sich stets bewußt, daß der Begriff nie ganz ausspreche, was die Kunst in ihrer Sprache vorgebracht hat. „Das Schöne ist eine Manifestation geheimer Naturgesetze, die ohne dessen Erscheinung ewig wären verborgen geblieben." Vor allem natürlich das Schöne der Kunst! Bestätigend sagte Goethe am 5. Juli 1827 zu Eckermann: „Wenn durch die Phantasie nicht Dinge entständen, die für den Verstand ewig problematisch bleiben, so wäre überhaupt zu der Phantasie nicht viel. Dies ist es, wodurch sich die Poesie von der Prosa unterscheidet, bei welcher der Verstand immer zu Hause ist und sein mag und soll." Daß Goethe als Dichter eine Sprache der Kunst sprach, die durch die Sprache der Begriffe nie ersetzt werden könnte, und daß er diese Tatsache erfaßt hatte, beweisen seine oft angeführten Verse: „Gleichnisse dürft ihr mir nicht verwehren; Ich wüßte mich sonst nicht zu erklären." Solche Symbolik bleibt künstlerisch und gerät nicht in das Allegorische, zu dessen Lobredner sich Winckelmann hergegeben hatte. Die Trennung des Symbolischen, wie es Goethe,

Moritz, Wackenroder, Schelling vorschwebte, von dem Verstandesmäßig-Allegorischen vollzog Goethe am schärfsten und saubersten durch die Sätze:

Die Allegorie verwandelt die Erscheinung in einen Begriff, den Begriff in ein Bild, doch so, daß der Begriff im Bilde immer noch begrenzt und vollständig zu halten und zu haben und an demselben auszusprechen sei.

Die Symbolik verwandelt die Erscheinung in Idee, die Idee in ein Bild, und so, daß die Idee im Bild immer unendlich wirksam und unerreichbar bleibt und, selbst in allen Sprachen ausgesprochen, doch unaussprechlich bliebe.[1]

Den gleichen Gegensatz möchte mit seinen Denkmitteln Schelling an eben der Stelle seiner Vorlesungen über Philosophie der Kunst bestimmen, an der er von der griechischen Mythologie und von Moritz' Deutung spricht (§39). Schelling fühlte sich in dieser Grenzbestimmung mit Goethe eines und desselben Glaubens.[2] Und auch Goethe wußte, daß Schelling ganz wie er selbst über Allegorie und Symbol denke. Darum konnte er in seinem Brief an Schelling vom 29. November 1803 dem Philosophen nahelegen, er möge dem Maler Martin Wagner den Unterschied allegorischer und symbolischer Behandlung begreiflich machen, weil sich um diese Achse soviel drehe.

Ganz ebenso stimmte mit Goethes Überzeugungen überein, was Schellings Dialog „Bruno" verfocht. Goethes Brief an Schiller vom 1. März 1802 bezeugt es. Und ebenso mußte Goethe in der bekanntesten und wirksamsten Äußerung über Kunst, die Schelling jemals abgegeben hat, in der Rede

[1] Vergl. Max Heckers Ausgabe von Goethes „Maximen und Reflexionen" (Schriften der Goethe-Gesellschaft Bd. 21) Nr. 183, 201, 384, 413, 1112f. Weimarische Ausgabe 49 (2), 234f.

[2] Etwas unklar spricht von diesen Zusammenhängen Max Adam, Schellings Jenaer-Würzburger Vorlesungen über „Philosophie der Kunst" (1802/5). Leipziger Dissertation 1907, S. 16f.

von 1807 „Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur" seine eigenen Glaubenssätze wiederfinden. Schellings Münchner Rede von 1807 galt lange als erste Widerlegung des Gedankens von der künstlerischen Nachahmung der Natur. Schelling wurde dauernd angeführt, wo man den Künstlern nicht Naturnachahmung empfahl, sondern nahelegte, dem im Innern der Dinge wirksamen Naturgeist nachzueifern, also nicht nach der Natur, sondern gleich ihr zu gestalten; noch Haym möchte die Priorität der vollen Entwicklung dieses Gedankens nur Wilhelm Schlegel zuweisen (S. 837). Schon aus diesen Blättern ergibt sich zur Genüge, daß der Kampf gegen die Naturnachahmung weit älter ist. Gerade er ist ein bezeichnender Beleg für die Gedankenentwicklung, die von mir in großen Umrissen und an einigen Beispielen dargelegt wurde. Bei Hamann trafen wir diesen Kampf auf unserem Weg an. In Italien wird er zu einer Hauptaufgabe Goethes. Moritz verkündigt ihn in Goethes Sinn. Die Frühromantik schließt sich ihm und Goethe an. Endlich faßt Schelling die vielgeschwungene Waffe und holt zu einem entscheidenden Streich aus. Dem geschichtlichen Betrachter aber fällt das Schwergewicht auf den Anteil, den Goethe an dem Kampf hat. Hier wie sonst liegt die eigentliche bedingende Wendung bei ihm und in seinem Wirken.

Goethe der Denker, nicht bloß Goethe der Künstler ist der Lehrer der Frühromantiker und Schellings. Daß er es geworden ist, dankt er nicht zuletzt Moritz, der auf Schiller, auf Körners Kreis und auf die Berliner Freunde Tieck und Wackenroder die neuerrungene Weisheit Goethes übertrug. Die romantischen Denker von Friedrich Schlegels Art und die romantische Dichtung Tiecks wurden durch Moritz gleichmäßig in Goethes Bahnen geleitet. Darum ist nicht wunderbar, daß in einer Äußerung der Berliner Dichtergruppe der Frühromantik das theoretische Programm romantischer

Symbolik früher ausgegeben wird, als in den Schriften der philosophischer gearteten Jenaer. Da wie dort wurde nur Goethe weitergedacht.

Aber er wurde tatsächlich weitergedacht! Ich mußte mich beschränken, die Verwandtschaft und die verbindenden Linien aufzuzeigen. Die Romantiker und auch Schelling begnügten sich indes nicht mit sklavischer Übernahme von Goethes Gedanken. Goethes eigene Worte — etwa in dem Brief an Schiller über Schellings „Bruno" — erhärten, daß er in den Umformungen seiner Gedanken, die ihm von der jüngeren Generation dargeboten wurden, immer auch noch etwas Fremdes vorfand. Bei aller Anerkennung und Zustimmung! Mochte dieses Fremde in Schellings Schriften vor allem nur die fichtische und überfichtische Sprache des transzendentalen Idealismus sein, so spürte Goethe in den Schöpfungen, die den Gedanken romantischer Symbolik verwirklichten, den starken Gegensatz zu seiner eigenen Art und Weise.

Goethes Symbolik spricht in anderem Sinn die Sprache der Natur als die Symbolik der Romantik. Auf den tiefsten Grundfesten der Erkenntnis, auf dem Wesen der Dinge möchte seine Dichtung ruhen. Hohe Kunstwerke möchte er nach wahren und natürlichen Gesetzen hervorbringen. Alles Willkürliche und Eingebildete soll zusammenfallen. Notwendigkeit strebt er an. So fühlt er die Werke der antiken Kunst; und Verwandtes will er schaffen. Das wird durch die „Italienische Reise" bezeugt (Jubiläums-Ausgabe 27, 108). Kaum durfte er in der Symbolik Runges, die sich auf Wackenroders und Tiecks Worte von der Sprache der Kunst beruft, seine Absicht erfüllt sehen. Die Symbolik der Romantik wurzelt in dem Wunsch nach Freiheit des Künstlers, die Symbolik Goethes will notwendig sein wie die Natur. Und wenn beide Parteien ihre Grenzen auch in ihrem

Schaffen nicht ängstlich wahren, wenn Goethe zuweilen die losgebundenere Art der Romantik pflegt, so bleibt in jedem Werk der einen von beiden Richtungen doch ein fühlbarer Gegensatz zu den Schöpfungen der anderen.

Auch das Naturgefühl, das aus Wackenroders Aufsatz über die beiden wunderbaren Sprachen ganz wie aus den verwandten Äußerungen Tiecks hervorscheint, ist nicht Goethes Naturgefühl. Es ist nicht die mystische Versenkung in die Natur, die zu dem geheimnisvollen Buch von Nostradamus' eigner Hand greift, wenn sie ins weite Land hinaus zu fliehen vorhat. Nicht sehnt sich Wackenroder darnach, um Bergeshöhle mit Geistern zu schweben und im Tau sich gesund zu baden. Gleichwohl steht sein fast religiöses Naturgefühl auch wieder in vollem Gegensatz zu dem Verhältnis, das Goethe, je mehr er Heide wurde, mit der Natur verband. Weit objektiver und gegenständlicher nimmt der reife Goethe die Natur hin. Darum konnte das Naturgefühl der romantischen Lyrik Uhlands oder Eichendorffs wohl aus Wackenroders Stimmungen sich entwickeln, nicht indes mit der gleichen Selbstverständlichkeit aus Goethes späterer Dichtung. Ähnlich verhält es sich mit der Landschaftsmalerei der Romantik.

Wackenroders Bedeutung und der Wert seiner Träume liegt in der kulturhistorischen Tatsache, daß er romantischen Dichtern und romantischen Malern vorzufühlen verstand. Daß er trotz naher Berührung mit Goethes Denken und Kunstgefühl dennoch andere Pfade einschlug und wies, sei ihm nicht verdacht! Wie arm wäre die Romantik, wenn sie sich begnügt hätte, einen Abklatsch von Goethes Schaffen zu liefern! Sie mußte über Goethe hinausgehen, wenn anders nicht Erstarrung eintreten sollte. Das Neue, das von ihr der Welt geschenkt worden ist, war mehr als Eintagsgewinn, weil es uralte und doch immer wieder neue Fragen

in künstlerischem Sinn zu lösen suchte. Darum ist nicht wunderbar, daß auch in jüngster Zeit die Frage nach der Sprache der Kunst aufgeworfen und ungefähr so beantwortet worden ist, wie es in der Welt Goethes und der Romantik geschehen war. Hofmannsthal erblickt in jeder Dichtung durch und durch ein Gebilde aus uneigentlichen Ausdrücken.[1] Nicht nur das Metaphorische der Poesie, auch die Handlungen und die Gestalten sind ihm „Gleichnisse, aus vielen Gleichnissen zusammengesetzt". „Mit der Sprache ist es nicht anders, nur sind es unter den Redenden die Dichter allein, die sich des Gleichnishaften der Sprache unaufhörlich bewußt bleiben." Und wie Hofmannthal aus seinem künstlerischen Gefühl in diesen Worten Gedanken weiterdenkt, die am Ende des 18. Jahrhunderts zu erstehen suchten, so gibt er der Überzeugung Goethes und Wackenroders und Schellings und der Romantik überhaupt nur eine neue Form, wenn er verkündet: „Was der Dichter in seinen unaufhörlichen Gleichnissen sagt, das läßt sich niemals auf irgend eine andere Weise (ohne Gleichnisse) sagen, nur das Leben vermag das Gleiche auszudrücken, aber in seinem Stoff, wortlos." So umschreibt Hofmannsthal die Offenbarung, die für Wackenroder in dem Begriff der Sprache der Kunst beschlossen war. Er gedenkt dabei nicht des romantischen Vorläufers oder irgend eines der gleichgesinnten Zeitgenossen des Klosterbruders. Wohl aber beruft er sich auf das Wort von Platons Sokrates, daß der Dichter nicht „logoi", sondern „mythoi" zu gestalten habe. Er erhärtet damit, wie uralt die Frage ist, deren Erwägung, soweit sie am Ende des 18. und am Anfang des 19. Jahrhunderts sich geltend macht, an dieser Stelle von mir verfolgt worden ist.

[1] Blätter für die Kunst. Eine Auslese aus den Jahren 1892/8, Berlin 1899, S. 91.

Wieland

Vortrag bei der Gedächtnisfeier der Goethe-Gesellschaft, gesprochen von Bernhard Seuffert[1]

Vor hundert Jahren, am Abend des 18. Februar, hielt Goethe im Wittumspalais vor dem Herzogs- und Erbprinzenpaare und etwa hundert Teilnehmern der Trauerfeier seine Rede zum brüderlichen Andenken Wielands.

Am zweiten Tage nach Wielands Tode war er von dem Meister der Weimarischen Loge dazu aufgefordert worden. Während sein Freund im Bertuchschen Hause, unter Nachahmung der Totenfeier Klopstocks, für Goethes Sinn zu prunkend, aufgebahrt lag, fand er die Grundzüge und sprach in den Stunden der Bestattung, von deren würdigem Verlauf ihm dann sein Sohn August als Augenzeuge berichtete, mit Falk über den unvergleichlichen Humor Wielands und über dessen ursprünglich enthusiastische Natur, gegen die der nun Geschiedene stets gekämpft habe. Tag um Tag bedachte und schematisierte Goethe den Aufsatz, las in Wielands Schriften nach, nahm hiefür Shaftesbury vor, schlug in Joerdens' Lexikon literarische Urteile auf und gestaltete mit höchster Sorgfalt aus einer fast vierzig Jahre geprüften Neigung ein Bild, das er einen Entwurf nennt, das der feste Grundriß zur Betrachtung Wielands geworden und geblieben ist.

Von der Heiterkeit des Wielandischen Wesens nahm er den Ausgang seiner Rede und wünschte die düstere Umgebung für die Zuhörer in eine heitere zu verwandeln. Mit

[1] Am 17. Mai 1913; der Druck ist etwas ausführlicher.

bunten Teppichen und muntern Kränzen sollte der Saal festlich geschmückt sein, wenn er von dem spricht, dessen Leben froh und klar und glücklich war, dessen Schöpfungen, einer blühenden Phantasie entsprossen, den Olymp mit Musen und Grazien vor Augen und Geist öffnen. Er überblickt flüchtig Wielands äußeren Lebenslauf, begründet seine dauernde Wirkung ins Publikum aus der Tüchtigkeit und Offenheit seines Wesens, aus der Einheit von Mensch und Schriftsteller, aus der Fruchtbarkeit seines Geistes, aus der Sorgfalt seines Stiles. Reizbar und beweglich nennt er seinen Geist, des Enthusiasmus im hohen Grade fähig. Später als andere habe er die Jugendideale verlassen und im Kampfe gegen sie habe er sich zur Mäßigung durchgerungen. Und auf dies Wort ist alles weitere gestellt. Durch Selbstkritik und Mäßigung habe Wieland bei sich und anderen alles ins Gleichgewicht zu bringen getrachtet und verstanden. So sei es möglich geworden, daß er seine der englischen verwandte ästhetisch-moralische Auffassung in witziger Behandlungsweise nach französischer Art vortrug und dabei immer auch den Griechen als seinem Ideal folgte; so, daß er zur Übersetzung Shakespeares die antiker Schriftsteller gesellte; so habe er in der Politik einen mittleren Standpunkt gefunden und als Zeitschriftherausgeber zwischen den literarischen Richtungen seinen Weg gehalten. Wielands Charakter konnte widerspruchsvoll erscheinen, aber er habe nie mit seinen Gesinnungen, nur mit seinen Meinungen gespielt.

Kein Zeitgenosse hat Wieland ähnlich klar erfaßt. Bald bezaubert, bald ärgerlich, haben die anderen ihn halb verstanden oder mißverstanden. Goethe hat das echte Wesen des Lebensgenossen erkannt, obwohl auch er aus schwärmender Bewunderung in spöttische Verurteilung und alsbald hinwieder in engste Herzensfreundschaft geraten war

später gleichgültig kühl und doch immer aufs neue geistig angezogen wurde. Der Unterschied der sechzehn Jahre, der ihre Geburten auseinander hält, war nicht zu allen Zeiten auszugleichen; nicht der Unterschied der Erziehung und Ausbildung, von der Wieland abhängiger blieb als Goethe; nicht der Unterschied der seelischen und gestaltenden Kräfte, obgleich kein Dichter, auch Schiller nicht, Goethescher Kunst so verwandt war wie Wieland. Jetzt, da der fast achtzigjährige in der Erde bei der Ilm ruhte, sah der Überlebende, nicht von Schmerz zerwühlt wie bei des jüngeren Schiller Tod, aber mit Wärme und Anteil auf das reiche vollendete Dasein und Wirken so, wie ein Geschichtsschreiber auf ein abgelaufenes, in sich geschlossenes Ereignis zurücksieht.

Und doch stand der erste starke Eindruck, den er von Wielands Dichtung empfangen hatte, noch deutlich vor der Seele. In Leipzig war es, auf dem Theaterboden, wo Öser den neuen Vorhang malte; da las er die mit einer Öserschen Vignette geschmückten Aushängebogen der Musarion vor. Und glaubte, das Antike wieder lebendig und neu zu sehen. Noch den Maskenzug des Jahres 1818 eröffnet er mit den Figuren dieser Dichtung, die auch Wieland allzeit besonders lieb war und die darum zu den Füßen seines Sarges neben dem Oberon aufgeschlagen liegen durfte.

Es ist die erste Dichtung, in der Wieland die Grazienphilosophie, wie er mit Georg Jacobi gerne seine Lebensweisheit nannte, rein ausgesprochen hat. Vom Chorherrn Breitinger in Zürich tiefer in die griechische Literatur hineingeführt, war er über den moralisierenden Araspes langsam zu dem schweren Agathon gekommen, den der anspruchsvolle Lessing als den ersten Roman für einen denkenden Kopf rühmte; und die zwei Bände eigneten sich wohl wirklich mehr für Denker als für bequem genießende Leser. Dazwischen entwickelte sich eine leichtere Auffassung des Griechen-

tums; Geßners Wort und Bild stellte eine heitere Kleinwelt vor Augen, idyllische Szenen, die auch Bodmer in sicherem Kunstverstand, aber mit plumper Schwerfälligkeit des Ausdrucks suchte. Damals hat Wieland über das Naive nachzudenken begonnen, es vor Jacobi mit körperlicher Anmut wie mit schönem Herzen und zartester Empfindung verbunden. Um jene Zeit aber hat er auch bei Lucian die antiken Götter in anderer Beleuchtung sehen lernen, als die feierliche Epik und Winckelmann sie zeigten. Aus all dem konnten Genrebilder der verliebten Götterwelt entstehen, die Wieland selbst komische, sittenrichterische Leser freche Erzählungen nannten. Sie so reizvoll zu entwerfen hatte es freilich bei ihm, dessen Leben und Schreiben Einheit war, noch anderer Erfahrungen bedurft.

Nachdem ihm zwei Brautideale verloschen waren, gab seinen Sinnen eine natürliche Christine ersehnte Befriedigung. Und zugleich kam er als beliebter Gast in das Schloß des Grafen Stadion, wo die Lebensauffassung leichter war als im elterlichen engen Pfarrhause, als in der Studierstube des arbeitenden Bodmer, selbst als auf den fröhlichen Landgütern der Berner Patrizier. Hier tat sich die köstliche Grazie des galanten Rokoko vor ihm auf. Wie hätte sie ihn nicht bestechen sollen? Zumal ihn die himmlische Sophie da einführte, nicht mehr nur fromme Tugendschwärmerin wie zur Brautzeit, jetzt ein gewandtes Glied der geistreichen Geselligkeit. Hatte er ihr einst gedichtet über das Predigtwort: Gott ist die Liebe, so war ihm fortan nichts gewisser als: die Liebe ist Gott, Amor der erste Gott der Götter und Menschen.

Doch auch hier erwahrte sich Goethes Wort; Wieland schreckte vor dem neuen Enthusiasmus zurück wie früher vor dem frömmelnden, und in der Musarion zuerst fand er die Mäßigung. Er läßt den einst froh genießenden, nun mit

widerstreitenden Philosophen sich griesgrämlich absperrenden Phanias von der liebenden Musarion heilen: Warum das Leben, das Lebend'ge hassen? Beschaue nur in mildem Licht das Menschenwesen. Die Menschen sind, trotz allen ihren Mängeln, das Liebenswürdigste was es gibt. Fürwahr, es wechselt Pein und Lust; genieße wenn du kannst und leide wenn du mußt. Diese nach Wieland frei gewählten Worte nahm Goethe zum Ausgang seines Maskenzuges; die Empfehlung von Genügsamkeit und täglichem Behagen und Mut, das Übel zu verjagen, war ihm das beste Geleitwort für das ganze Spiel.

Zum Leben ermutigend ist die Dichtung. An die ernsteren Fragen des Agathonromanes wird angeknüpft, jede Schultheorie leichthin beiseite gestoßen, das Recht, ja die Pflicht zu freudigem Dasein als höchste Weisheit gewonnen. Das ist tiefer als der gesellige Lebensgenuß Hagedorns, als das anakreontische Tändeln unter Rosen, gefälliger als des ersten Erzählungsmusters für Wieland, Thomsons, Überlegtheit, reicher als Gellerts lehrhafte Natürlichkeit, reiner als Rosts Liebesnächte, die Wieland flüchtig gelockt hatten. Und so, wie Musarion lehrte, lebte er fortan selbst. Der durch allerlei Mißgeschick verbitterte Kanzleiverwalter Biberachs lernte den Augenblick ergreifen und in Mäßigung genießen, lernte die Kunst stets fröhlich zu sein, und gab damit Uz für frühere unreife Verfolgung reichlich Genugtuung.

Antik freilich, rein antik war nichts an dem Werklein. Darin täuschte sich Goethe mit Öser, dessen Malart zu Wielands Vortragsweise stimmt. Als danach Herder und eigene Hingabe Goethe das Griechentum anders sehen ließ, da zeigte er mit lustig geringschätziger Gebärde auf die nicht weniger, nicht mehr antike Oper Alceste, bei deren überreicher Erläuterung freilich Wieland seinen unklugen Wett-

eifer mit der alten Welt kund gab. Aber hätte er für eine Alceste in Schnürbrust und Reifrock, wie Madame Koch sie sang, ein reines Griechentum in sich erstehen lassen können, auch wenn die Renaissanceoper ihm nicht den falschen Anspruch, antikes Drama zu sein, vorgesagt hätte? Zwischen Wielands Alceste und Goethes Iphigenie liegt die Einführung griechischen Kostüms auf der Weimarischen Bühne, in dem allein Iphigenie denkbar ist; und sie nahm doch von Wielands Stimmung manches in sich und ist gleich der Alceste eine erneuernde Aneignung der Antike. In ehrender Selbstkritik erkannte Wieland das Vollkommenere der Goetheschen Sprechoper und versuchte sich nie mehr in der dramatischen Gattung, obgleich seine älteren Glaubenstragödien, seine neuen Festspiele, ja gerade die Alceste günstige Zuschauer genug gefunden hatten.

Im Grunde stand die Frage nicht auf echtem und unechtem Griechentum. Sie stand auf Kraft und Unkraft, und tiefer noch auf Natur und Kultur gegründet. Wieland war keine Kraftnatur. Körperliche Übung hatte seine zarten Glieder nie gestählt. Nie hätte er gleich Klopstock und Goethe auf beflügeltem Schuh übers Eis hingleiten, im Sturm ausschreiten können. Zum Stubensitzen war er bestimmt. Nicht als ob er den Reiz der Landschaft, der milden, welligen, mit ein paar Bäumen auf samtenem Grase, mit hügeligem Abschluß nicht verspürt hätte; er fühlte, daß Natur schöner ist als Kunst; er bedurfte ihren Anblick zur inneren Sammlung; früh und spät führte er Gestalten seiner Dichtungen in glückliche Landeseinsamkeit und zog selbst in das dürftige Gartenhaus bei Biberach, auf das anspruchslose Gut in Oßmannstedt mit horazischer Stimmung sich selig zurück. Aber er ließ das Auge vom Buch und Schreibtisch zu Tal und Park und von da zu Buch und Schreibtisch zurückschweifen.

Allzu früh hatte der weltfremde Vater das Kind zum Lernen verhalten, das Jahr an der Erfurter Universität hatte den Kopf des Studiosus mehr vergewaltigt als das Gymnasium im Kloster Bergen; kaum hatte er, sichtlich gesundend, in der Tübinger Einsamkeit sich selbst gefunden, als er unter Bodmers betriebsamer Leitung wieder fremde Wege gehen mußte. Stunde für Stunde füllte er seit der ersten Jugend sein Gedächtnis mit neuen Dingen, deren ein Teil ihm nichts als Namen und Schall sein konnte, und blieb ein unersättlicher Leser durch ein gedoppeltes Lebensalter. Schließlich reihten sich die mit empfänglicher Hingabe gewonnenen Eindrücke zu einer Bildungssumme, die hoch über dem knapp bemessenen Wissen Klopstocks steht, an klarer Sichtung und kritischer Gelehrtheit von Lessing, an ursprünglicher Verarbeitung von Herder und Goethe, aber an Umfang kaum von einem übertroffen wird. Die Folge war, daß die Kenntnisse jahrzehntelang mehr Wieland beherrschten, als er sie beherrschte. Sein übervolles Gedächtnis raunte ihm Anspielungen, Zitate, Abschweifungen zu, die der einheitlichen Ruhe gefährlich wurden: er konnte nicht einfach sein, er ward stets vielfältig. Nur daß das, was er zuerst aus toter Gelehrsamkeit eingestreut hatte, später witzig-launiger Zierat wurde, der die Hauptsache graziös noch mehr als anmutig umspielte, wie die eigensinnig gefälligen Schnörkel des Rokoko die Grundfigur umgaukeln, ihre starre Form zu unsteter Beweglichkeit auflösen. Gewiß, er kannte daneben auch dauernd das Erhabene, aber nicht stille Größe; so wie er allzeit voll der reizbarsten Empfindsamkeit war, aber des ruhigen Gefühls entbehrte.

Sein weites, tiefes, lauteres Wesen offenbart sich eben nicht ursprünglich natürlich. Es unterwirft seine Äußerungen, ja sich selbst der von Bildung gelenkten Kunst. Und

deshalb war Wieland ohne Verständnis fürs Volkslied, hierin von Herder und Goethe grundverschieden. Er war gleich den Poeten des 17. Jahrhunderts der Dichter wohl unterrichteter Gesellschaft; höfisch, und darum knüpfte er an die Ritterromane an; Salonherr, und darum lernte er bei den galanten Franzosen plaudern. Kultur war sein Ideal; so lehnte er anders als die Stürmer und Dränger Rousseau ab.

Sein Kulturideal war reicher und tiefer als das irgendwelcher literarischen Gruppen und Personen seiner Jugendzeit, als das aller Popularphilosophen. Von der Spekulation über Weltentstehung und Ursprung des Übels ausgegangen suchte er eine praktische Philosophie, die den menschlichen Sinnen durch Schönheit geläuterte Betätigung erlaubt: die Grazien sind die Lehrerinnen seiner Kultur, wie er in einer eigenen Dichtung ausführt, von Shaftesburys moral grace und dessen französischer Gefolgschaft geleitet.

Schon in diesem Mythus spricht sich aus, daß sein Bildungsideal weiblich ist. Nicht umsonst hatte Liebe zu Mädchen, die an Herzens- und Geisteserfahrung ihm überlegen waren, seine Seele zuerst geweckt: er schaute zu Sophie Gutermann-La Roche, zu Julie Bondeli hinauf; die Hetären des perikleischen Zeitalters denkt er sich den Männern an guter Lebensweisheit voranschreitend; eine Musarion heilt ja den verdüsterten Phanias. Gerne sah er gleich Goethe Ideale in den Frauen, die er verehrte; am liebsten hätte er alle zu einem Weibe und dieses für sich vereinigt, wie sein Idris und Amadis erraten lassen.

Er war denn auch als Dichter und Mensch der Liebling der Frauen früh und spät, bei den Züricher seelenvollen Damen und der koketten Bürgermeisterin in Biberach, bei den vornehmen Kellerschen Frauen in Stetten, hier in Weimar bei den Herzoginnen, bei der Großfürstin, der Prinzessin

Karoline; und Herders und Schillers Frauen waren ihm vielleicht wärmer zugetan als ihre Gatten. Bezeichnend ist denn auch sein Wunsch, fern von anderen in der Erde bestattet zu werden neben der Enkelin seiner Erstgeliebten, der lieblichen Lais des alten Sokrates seines Aristippromanes, und neben seiner Frau, der für Admet sich aufopfernden Alceste und häuslichen Perisade seines Danischmende. Und bezeichnend, daß Frauen gegen die Gewohnheit der Loge verlangten, zur Trauerfeier zugelassen zu werden.

Wieland war ein weiblicher Mann, das Muttersöhnchen hatte eine Weiberader. Man muß es nicht verdrießlich sagen wie Goethe. Sie gab ihm Empfänglichkeit, feinste Empfindung für jede seelische Regung, zartestes Stimmungsgefühl. Freilich, die weiche Psyche, wenn sie auch wegen ihrer verstandesmäßigen Klarheit nie so weibisch war wie die des Säuglings Jacobi, vertrug sich nicht mit Kraft.

Kraft besaß Wieland nicht. Aber er spürte sie als etwas Großes, er bewunderte sie. Früher als andere Deutsche war er von Shakespeares Stärke ergriffen. Wenn er dessen Übersetzung doch nicht durchaus auf den hohen Ton seiner Empfänglichkeit für das Genie, das nur der Natur folge, stimmen konnte, so ist das begreiflich genug. Er hatte die Schwierigkeit der Aufgabe unterschätzt, wie sein Verleger den Umfang, beide ermüdeten. Entscheidend jedoch war, daß sein Verkehr im Stadionschen Schlosse seinen Sinn auf die ihm neue, gewinnende Rokokoliteratur ablenkte. Als er einige Jahre später selbständigen Geschmack wieder gewann, da sank er, neuerdings den Geist Shakespeares anbetend, in die Knie, pries ihn mit Worten, die in Wilhelm Meisters Theatralischer Sendung nachklingen, und legte seinen Merkurlesern Proben aus demselben Hamlet vor, der für Goethes Romanhelden so wichtig ward.

Gerade hier aber ist der Abstand zwischen Anreger und

Erfüller zu messen. Wieland genießt die Unübertrefflichkeit einzelner Stellen, Goethe ergreift das Wesen des ganzen Hamletcharakters. Und so auch sonst. Wohl flößt die verstehende Liebe zu seinem kraftvollen fürstlichen Schüler Karl August Wieland einzelne Verse ein, die für Goethes Faust stark und tief genug sind, aber als Ganzes bleibt das Festspiel Herkules, dem gepriesenen Metastasio nachgebildet, schwächlich. Wohl fühlt Wieland die Größe des Götz von Berlichingen und verteidigt Goethe gegen seinen Merkurrezensenten; aber er beginnt doch eine Titanomachie wider die stürmende Dichterjugend. Er gebraucht in Briefen, die allzeit den Stil seiner Schriftstellerei annehmen, in Merkurbeiträgen, selbst als Danischmende derbe Machtworte und blinkert doch zugleich mit spielerischen Wendungen. Er satirisiert zeitgenössische soziale und literarische Erscheinungen lustig wie die Geniemänner, auch gelegentlich wie sie in dramatischer Form, aber es ist ihm gemäßer, die abderitische Verhüllung zu entschuldigender Sozialpsychologie zu nützen. Er wählt eine bei Eisenach angesiedelte Bergsage zu poetischer Behandlung, als ob er schlichter Volksvorstellung sich anpassen wolle, bildet einen Teil daraus zur Kantate um, die der Stimmung von Goethes Gretchen sich nähert, springt aber gleich wieder zu seinen fernen halb französischen, halb orientalischen Feengeschichten ab. Er bekennt sich laut zu Hans Sachs: guter glücklicher alter Mann! nimm diese Träne der Liebe, die mir über die Wange rollt! Er bemüht sich, andere Männer jener deutschen Frühzeit seinen Lesern wert zu machen, begrüßt Ulrich von Hutten mit den Worten, die Goethe seinem Götz zuruft, und spürt den Faust in Theophrastus Paracelsus; sein Geist, sagt er, war nicht dazu gemacht, auf der Heerstraße mit dem großen Haufen einherzutraben, und die Bücher, woraus er Wahrheit schöpfen sollte, schienen ihm löchrigte Zisternen, die kein Wasser geben.

Paracelsus, fährt Wieland bewundernd fort, sah das große Buch der Natur aufgeschlagen vor sich, er fühlte, daß ihm das geheime Alphabet, worin es geschrieben ist, nicht unverständlich war, warf seine Bücher weg und zog aus in die weite Welt. Er rühmt ein andermal das herrliche Genie Agrippas von Nettesheim, welcher einen schwarzen Hund zum Begleiter gehabt, der ein Teufel gewesen. Aber neben all der einheimischen Starkgeisterwelt, die an den geschriebenen und ungeschriebenen Faust Goethes erinnert, locken ihn die erfundenen Geister von Tausend und eine Nacht zurück in ihre fremde Phantastik. Er entäußert sich seiner verschönernden Sprechweise, um den biederherzigen Geron recht holzschnittmäßig hart als Selbstbesieger hinzustellen und eilt zu der Neckerei mit des Maultiers Zaum, um sich an überreichen Reimen für die Enthaltsamkeit des Geron zu entschädigen.

Wieland hat also die Einwirkung der jungen Richtung der Literatur, der Kraftgenies erfahren, denen sein Shakespeare trotz all ihrem Schmählen auf seine Mängel entscheidenden und dauernden Anstoß gab. Er war nicht blind und unzugänglich für ihre Vorzüge. Aber er war nicht einseitig genug, auf dem Altar, den naturwüchsige Burschen mit ehrlichem Eifer so aus Felsblöcken wie aus niedrigem Schotter errichteten, seine alten Götter und Götzen zu opfern. Das verargte ihm das aufwachsende Geschlecht. Er wurde gerade in der Zeit vor Goethes Eintritt in Weimar übler eingeschätzt, als selbst in den Jahren, da Uz und Lessing seinen heiligen Eifer bespöttelt hatten. Der Pfarrerssohn, der in kurmainzische Dienste getreten war und durch seine anziehende Lehre der Universität Erfurt den erhofften Aufschwung gab; der Reichsstädter, der als Weimarischer Prinzenerzieher und Hofdichter ein Fürstenknecht geworden sein sollte, war, manchem vielleicht nicht ohne Neid, verdächtig.

Man entdeckte, daß er ein frivoler Französling sei. Gewiß war er nicht mehr der Tugendbold seiner Schweizer Zeit; er wußte genau, wie viel eitle Selbsttäuschung dabei gewesen war. Gewiß verwarf er die Franzosen nicht, weil sie Franzosen waren: er lernte von französischer Literatur und Geschichte sicher nicht weniger als von englischer und italienischer, griechischer und römischer. Er erreichte damit, daß die französisch gebildeten, auch verbildeten Vornehmen einem deutschen Erzähler wieder zuhörten. War er darum kein Deutscher und sittenlos? War der kein Patriot, der aus den Lehren der Geschichte Frankreichs lernte, wie ein deutscher Fürst zum Heile des Reichs erzogen werden sollte? Aber er war ein Aufklärer, ein Vernünftler, nörgelten die Jüngsten. Gewiß; doch ein Aufklärer, dem Aberglaube lieber war als Unglaube; denn Aberglaube ist poetisch, empfand der Dichter, und Aberglaube ist menschlich, beobachtete der Psychologe. Das verdroß nun wieder die Nicolaiten. Er aber war des rechten Weges wohl bewußt, seines rechten Weges, den seine Natur und seine Bildung ihm anwies. Und wiederholte sich, wenn auch zuweilen verstimmt und gereizt, das Wort: mögen sie reden, was sie wollen, was kümmert's mich?

So verhallte denn auch das Feldgeschrei, und dem Herausgeber des Merkur strömten Leser zu wie keiner andern Zeitschrift, selbst in den ersten Jahren, da er noch schwacher Mitarbeiter sich bedienen mußte. Sein Name trug das Werk, das Versprechen, hier zuerst seine neuen Dichtungen zu veröffentlichen. Denn er war noch Dichter, ob man gleich den Verfasser der novellistischen Dialoge des Diogenes, der vor Goethes Werther in schlichten lieben Worten zu reden wußte, den Verfasser der soziologischen Geschichte des menschlichen Verstandes und Herzens und des Staatsromanes der Könige von Scheschian als Dichter tot gesagt hatte.

Auch Goethe spürte es, als er ihm Aug in Auge gegen-

über stand. Alles Verkennen und Mißverstehen schwand. Wie wohl ward es ihm in der friedlichen Häuslichkeit der Wielandischen Familie! Wieland hat davon ein lebensvolles Augenblicksbild vor der Statue der Niobetochter aufbehalten. Wie mitteilsam, wie erkennend nahm hinwieder Wieland Goethe auf! Die Briefe sind der bestaunenden Hingabe voll. Die Herzen öffneten ihre innersten Kammern. Gut und lieb: jeder nannte den andern so. Auch der Liebe zu Frau von Stein verschwiegener Vertrauter ward Wieland. Der ältere, der nie eine rechte Jugend genossen, verjüngte sich an dem allbesiegenden Jüngling; er ließ sich von ihm, wörtlich und bildlich, die Perücke abnehmen; er ward nicht gleich Klopstock bedenklich, weil das Frühlingsbrausen dürres Laub zauste; er ahnte, nein, er wußte, was dieser Doktor Goethe für Weimar sein werde. Und erzählte dem großen Kinde Märchen, während sie im Reisewagen beisammen saßen, und seinen Merkurlesern von dem schönen Hexenmeister mit dem dunklen Augenpaar, der alle Güte und alle Gewalt der Menschheit in sich vereinigt, so mächtig alle Natur umfaßt, rings umher Wärme und Licht ergießt. Niemand hat Goethe tiefer ins Innere geschaut, niemand treffendere Worte für ihn gefunden.

Was an heiterer Fülle künstlerischer Laune in Wieland lag, es schoß vom Lenzhauch einer zeugenden Natur geweckt empor. Er gibt das Wintermärchen vom König der schwarzen Inseln so allerliebst toll und närrisch, daß der Spruch der verzauberten Fische im Chorus am Hofe vorgetragen ward; vielleicht legt erst die Überarbeitung für den Druck die Vermutung politischer Anspielungen nahe. Er gibt Gandalin, wohl mit freiester Benützung der Novelle Scarrons von der Prinzessin Porcia, und zeigt in dem Ritterkostüm der Amadiszeit seinen Helden zwischen zwei Lieben schwanken, treu der am Tage gesehenen spröden Schönheit und

doch auch angezogen von der, die nur nachts und verhüllt ihn zu sich ruft, bis sich beide als dieselbe Person entpuppen, die den Namen des Tages- und des Nachtgestirnes trägt: Sonnemon. Auf das an nüchternen Unterbrechungen des Dichters, wie sie auch Scarron liebt, reiche Stück läßt er das strengst stilisierte, den Geron, folgen, eine Werthergeschichte aus jenem Artuskreis, der ihm seit den frühen Züricher Jahren, seit Bodmers Parcival, groß und wichtig war. Aus alten Büchern lieh er sich, hierbei noch mehr als bei anderen Dichtungen, den Sprachschatz für seine Heldendarstellung, dies erste Preislied der guten alten Zeit. An die ernsteste Verherrlichung ritterlicher Treue und Tüchtigkeit schließt er das lustige, gleichfalls in der Tafelrundezeit spielende Sommermärchen, wie einen Spott auf den Minnedienst, der für eines Maultiers Zaum sich in Abenteuer stürzt, und offenbart spät, daß am Besitze des wunderbaren Zaumes Jugend und Schönheit haften.

Schiefe Urteile im Sinne der Berliner Nüchternheit beirren Wieland, den raschen Schritt im freien Lande der Poesie fortzugehen. Er hält an, um im Vogelsang niedrige Auffassung der Ritterzeit, mehr noch die auf gemeinen Gewinn bedachte Verständnislosigkeit fürs Poetische zu geißeln, steigt nachgiebig in den niederen Lebenskreis der untreuen Schneidersfrau Gulpenheh hinab und erzählt ihre Geschichte rationalistischer und realer, wenn er auch den Wundertäter dabei nicht ganz ausschließen mag. Und ebenso nicolaitisch nützlich ist das Auftreten des Arztes Duban, der den kranken Schach Lolo durch Leibesübungen heilt und an dem undankbaren, vom neidischen Großwesier beschwatzten Potentaten sich bösartig rächt. Deutlicher als anderwärts ist hier der Bezug auf eine Zeitfrage, das schrankenlose Recht der Könige, angehängt, aber kaum einer der Dichtungen fehlen Anspielungen auf literarische und gesellige Ereignisse der Nähe und Ferne.

An den meisten nimmt Goethe freudigen Anteil, letzt sich bei allen am Fluß und Geschmack der Sprache und des Verses, an der Zartheit, Zierlichkeit, Faßlichkeit, an der natürlichen Eleganz, die er nicht durch Bemühung, sondern durch heitere genialische Aufmerksamkeit hervorgebracht sah. Sicher ist so mancher Vers nur aus Reimfreudigkeit geboren, aber auch der sachlich überschüssige färbt den Eindruck in bestimmter beabsichtigter Art.

Darum empfahl Goethe auch die Werkchen den Vorlesern und darunter besonders die neapolitanische Wundergeschichte vom Pervonte, bei der Wielands Humor, versöhnt durch die Bitten um neue Märchen, sich wieder ganz frei auslebte. Und doch liegt ein tiefer, im späten Abschluß noch durch Herders Beirat vertiefter Sinn in dem Gegensatz des struppigen albernen Pervonte, der, anders als der gierig dumme Hans des Vogelsangs, bedürfnislos und gütig ist, zu der anspruchsvollen, undankbaren Prinzessin: natürlich schlichter Sinn werde durch gleißende Hofkultur nicht irre geführt.

Ganz bezaubert war Goethe beim ersten Genießen des Oberon. Seit dem Amadis hatte Wieland nicht zu einer größeren Dichtung ausgeholt. Seine Art neigte zu kleineren Erzählungen. Weder den Hermann noch den Cyrus noch den Idris hat er vollendet; auch den Amadis nur mit Preisgabe der strengeren Form des Eingangs. Es gebrach ihm gewiß nicht hauptsächlich an Geduld, denn unermüdlich feilte er an allen seinen Werken. Es mangelte ihm der plastische Sinn, einen großen Plan zu ordnen; die Prosaromane haben so wenig eine deutlich gegliederte Architektur, als Amadis und Oberon fest gefügt sind. Dazu kam, daß er in Warthausen gelernt hatte, Vorleser zur Unterhaltung der Gesellschaft zu sein, und hieran war er in Weimar vollends gewöhnt worden. Das machte kürzere Dichtungen erwünscht,

die bei einem Zusammensein genossen werden konnten; das erklärt auch die Neigung, Teile eines größeren Ganzen selbständig auszubilden. Nicht minder mußte dazu verleiten die Veröffentlichung der Erzählungen in den einzelnen kleinen Monatsheften des Merkur, wo manchmal das erste Stück erschien, ehe der Schluß gefunden war.

Bestimmten diese Umstände neben seiner Anlage Stoffwahl und Ausführung, so lockte es Wieland doch, ein größeres Gedicht auszuführen. Sein Zeitalter hatte nach Heldengedichten verlangt. Durch Bodmer war er in die italienische Epik eingeführt worden, durch Meinhard darin vertrauter, Ariost wurde sein Liebling. Und von diesem mag er sich, wie so oft einzelne Motive und Eigenheiten der Vortragsweise, die Erlaubnis genommen haben, mehrere Themata im Oberon zu verknüpfen, den er als geschlossenes Werk angesehen wissen wollte und darum auch in drei vereinten Heften seiner Zeitschrift auf einmal gab. Trotzdem sollte es nicht als feierliches Epos großen Formates aufgefaßt werden: der Dichter ladet die Muse ein, sich neben ihn aufs Kanapee zu setzen. Und er bindet, was sie ihm einsagt, nicht in strenge Stanzen, die seine reife Kunst doch hätte bewältigen können, sondern in freier gebaute, mehr plaudernde als deklamierende. Mit wohlwollender Ironie stellt er auch diesmal sich über seine Personen und ihr Tun, belobt sie und bestraft sie und versteht sie immer; denn ihre seelische und leibliche Verliebtheit hat er ja auch erlebt. Sah er auf sein inneres und sein äußeres Dasein, so mußte er sich sagen, daß auch ihn gute Götter geführt hatten, daß auch ihm mancher Traum sich unerwartet erfüllt hatte wie Hüon und Rezia. Hat er zu anderen Erzählungen Feen und Zauberer als störende und ausgleichende Mächte bemüht, so nimmt er fürs größere Epos ein Elfenkönigspaar, das aber menschlich mit einander schmollt, wie er es die griechischen Götter

hatte tun lassen, und durch Erdenkinder Versöhnung sucht und findet; er bildet sich, Goethe ähnlich, die Übernatürlichen nach den Besten der Menschen, ja er macht ihr Glück von deren liebender Treue abhängig.

An Gold und Kristall hat Goethe das kostbar glänzende, bis in die letzten Seelenregungen durchsichtige Kunstwerk erinnert; er reichte dem Dichter den Lorbeerkranz mit Worten, die bei der Krönung seines Tasso wiederklingen: eine feinere Huldigung, als sie selbst die spätere Darstellung im Maskenzuge gibt.

Der Oberon ist Wielands Tristan geworden. Hätte er den Plan ausgeführt, dies höchste Lied der Liebe, das er aus einer alten Handschrift sich abschreiben ließ, neu zu gestalten, so wäre er noch offenbarer als der höfische Epiker seines Jahrhunderts erschienen. Wie die höfischen Dichter des Mittelalters hat er ja auch Legenden in Versen erzählt, freilich in weltlicher Auffassung, ein ferner Vorbereiter des an Naivetät weit überlegenen Gottfried Keller. Und wie mittelalterliche Sänger hat er fürstlichen Personen Huldigungsgedichte zugeeignet, heitere Fiktionen gleichsam aus dem Stegreif erzählend oder bei ernsterem Anlaß im Schwung der durchgebildeten Kantate.

Lyrisches im engeren Sinne, wie es die alten Dichter, wie es auch Goethe zu Gelegenheiten darbot, gab Wieland nicht. Lyrisches Ausströmen hat er nur für die allereigensten Erlebnisse gefunden, wenn man von den wenigen kunstvolleren geistlichen Chören, von den Arien und seiner Minneliedeinlage im Vogelsang absieht. Nach dem Verlust der Jugendgeliebten verstummen seine Oden. Sie waren nicht schlechter, nicht besser als die anderer Anakreontiker und Horazianer und so ganz mit eigenen Angelegenheiten und Empfindungen durchsetzt wie die Klopstocks. Er hat zeitlebens noch oft von sich und solchen, die ihm nahe standen, in Dichtungen ge-

sprochen, aber nicht mehr in lyrischen Maßen. Es ist, als ob die Form, in der er mit jugendlicher Begeisterung, reines Sinnes, heiliger Empfindung, aus Herz und Kopf gesungen, mit dem ersten Glauben an Liebestreue zerbrach. Das verbitterte und mehr angenommene als echte fromme Wesen, dann die kritische Einkehr in sich selbst widerstrebte der Lyrik. Das Gefühl für die Übereinstimmung von Form und Sinn, von Gestalt und Inhalt, damals vielleicht noch unbewußt oder dämmernd, später zu vollendeter Sicherheit der Stilwahl ausgebildet, leitete ihn vom Singen zum Sagen. Er konnte nicht gleich Heine sich selbst in Liedern ironisieren; Kritik der Empfindungen, die er nicht verschweigen wollte, konnte er nur im Sprechvers und in Prosa vortragen.

In dem Mangel alles Bedürfnisses nach reiner Liederdichtung steht Wieland am weitesten von Goethe ab. Als Erzähler aber sind sie verwandt. Ein deutliches Beispiel hierfür gibt die Theatralische Sendung Wilhelm Meisters. Drei Jahre vor der persönlichen Bekanntschaft mit Goethe hatte Wieland seinen ersten, zumeist nach Cervantes gebildeten Roman Don Sylvio von Rosalva neu aufgelegt. Das Werk war Goethe schon früher geläufig, jetzt mag er dessen oft verkannte Tiefe deutlicher gesehen haben. Denn es hat ihn bei seinem Wilhelm Meister geführt.

Wie dort ein Jüngling verstohlen aus der Kammer ein Heft Feenmärchen an sich nimmt, sich selbst ein Märchen gestaltet, ein Frauenbildnis findet, das er für das Abbild einer Fee hält, heimlich flieht, überall von Feenzauber umgeben herumzieht, wobei Wieland den Inhalt der Märchenliteratur, des Volksglaubens wie der Kunsterfindungen, ausbreitet, so nimmt auch der Wilhelm der Theatralischen Sendung in der Vorratskammer verstohlen ein Heft Theatertext an sich, findet im Theaterwesen und in einer Theaterdame sein Ideal, sinnt auf heimliche Flucht, zieht durch

das Land, verschiedenen Kunst- und Volksarten des Dramas und Theaters begegnend. Die Märchen- und die Theaterleidenschaft führen als gleiche Übertreibungen irre, die Einsicht dafür gewinnen beide Romanhelden durch den Gegenstand ihrer Schwärmerei selbst. Wird Wilhelm durch das Auftreten im tragischen Meisterstücke Hamlet geheilt, so Sylvio durch den Anteil an dem Inbegriff aller Märchenphantastik, dem Biribinker. Don Gabriel tritt ernüchternd dazwischen wie der kalte Jarno; Sylvio entdeckt die gesuchte Fee in Donna Felicia, wie Wilhelm in Natalie seine Heilige findet; Sylvio geht auf Reisen, um sich der Prinzessin würdiger zu machen und sich mit Ideen von wirklichen Dingen auszufüllen gleich dem Wilhelm am Schluß der Lehrjahre. Der Don Sylvio-Roman läßt also erkennen, daß die Fortsetzung der Sendung Meisters im wesentlichen so geplant war, wie die Lehrjahre sie bringen.

Auch Einzelheiten: Umgürten mit einem alten Säbel, Überfall mit Kampf, Unterkunft in leeren Gemächern ohne die geringste Bequemlichkeit, Prügelszenen und anderes bot Wielands Roman. Selbst in die Bekenntnisse der schönen Seele weist er schon hinein, indem er die volle Ähnlichkeit zwischen Bildern der Großmutter und Enkelin ausnützt, die Goethe für Natalie und ihre Tante verwendet. Man wird auch nicht daran vorbeisehen, daß Wielands Hyacinthe dunkler Herkunft ist wie Mignon, gleich ihr in Tanz und Zitherspiel und Gesang erfahren, als Schauspielerin aber mittelmäßig, und daß auch sie wegen der Weigerung, den Befehlen ihrer Herrin zu gehorchen, verkauft wird. Hier darf noch dazu genommen werden, daß in dem ein Jahr nach dem Don Sylvio erneuerten Agathon die zierliche Psyche, gleich Hyacinthe die heimliche Schwester des Romanhelden, in männlicher Tracht wie Mignon erscheint, daß die Bacchidion dieses Werkes bezeichnende Züge an Philine,

daß die Danae, die durch Agathons Liebe empfindsam wird und einen guten Teil ihres Hetärencharakters verliert, Züge an Mariane abgibt. Der Agathon hat dem Wilhelm Meister noch die wichtige Lehre geboten, der Schauspieler dürfe in seiner Rolle nicht sein eigenes Wesen spielen, ferner die Ausdehnung über Jahre, während Don Sylvio sich etwa in einer Woche abspielt, und allesfalls noch die Erlaubnis für den Autor, in einem eigenen Kapitel sein teilnehmendes Urteil über die Lage des Helden zu äußern.

Im Ganzen jedoch ist, wie die Grundidee, auch die Vortragsweise des Meister dem Don Sylvio viel näher verwandt als dem rhetorischen, prolixen Agathon, im Abbrechen und Anknüpfen, Verweisen und Erklären, in den allgemeinen Sätzen zur Ausmalung des Seelenzustandes, in der Mischung von Dialog und Erzählung. Aber auch die Unterschiede liegen klar zutage. Wieland durchflicht alles höchst persönlich mit Witz und Humor, ist an Worten reicher, an Sachen ärmer als Goethe, wenn auch Ausfälle auf Geistliche, Richter, kleine Gemeinwesen sich einstellen wie dann in der Theatralischen Sendung. Wieland kann aus seinem Stoffe kein Wirklichkeitsbild gestalten, wie es Goethe in fester chronologischer Entfaltung des Theaters und der Literatur tun kann und tut. Goethe ist hierdurch sehr viel ernster, objektiver, weshalb denn die vom Don Sylvio ausgelösten possenhaften Szenen in seinem Romane empfindlich abstechen.

Goethe war es immer ernst, auch wenn er ausgelassen war; er achtete jedes seiner Gefühle, jede seiner Überzeugungen, er verehrte die Echtheit der dichterischen Aussprache und mußte darum auch die Theatralische Sendung, die noch Fremdes in sich trug, von Grund aus umstilisieren, ehe er sie der Öffentlichkeit übergab. Wieland liebte seine Schwärmerei und hielt sie doch für eine Schwäche; in seinem Ge-

dichte von der ersten Liebe hat er dafür den bezeichnendsten Ausdruck gefunden; überall kämpft er den Kampf mit sich. Er bleibt Zeitgenosse der kritischen Dichtkunst in weitester Auffassung des Wortes; er geht niemals ganz im Stoffe auf, der Inhalt seiner Dichtung lebt sich stets nur in Stellen und Teilen, nie das ganze Werk hindurch rein aus; er spielt, als Künstler, als Denker, als Lehrer auch, mit dem Stoffe. Er spürt das natürlich Poetische, aber er besinnt sich wie englische Romanschreiber, daß es in der Wirklichkeit nicht dauere und daß es vor dem zergliedernden Verstande nicht bestehen könne. Für ihn waren Empfindung und Witz, die ungleichartigen Dinge, wie er sagt, doch nahe verwandt. Er ist niemals durchaus und allein Dichter. Das trennt ihn von Goethe, darin ist er altmodisch, ein Sohn der Zeit vor Herder.

In diesem Sinne sind auch drei Briefe über die Dichtkunst zu verstehen, die teilweise an Gottschedische Lehren anknüpfen. Er betont die Ausarbeitung fast als Hauptleistung des Dichters, zeigt freilich dabei das schärfste Ohr für Vokal- und Konsonantenwirkung und trifft in der Forderung, den Zusammenstoß von Konsonanten zu meiden, mit Gottfried Keller überein. Er bekennt sich in den Briefen neuerdings zu Shakespeare und Goethes Götz, spricht auch seine Bewunderung für dessen noch ungedruckte Iphigenie aus, aber er beharrt beim Lob der französischen Tragödie und hält diese bald danach auch dem Anfange des Schillerschen Carlos entgegen. Gewiß muß man berücksichtigen, daß er einem jungen Dichter die Schwierigkeiten der Kunst warnend ausmalen wollte und darum die gestaltende Arbeit mehr betonte als die schöpferische Kraft, darum auch die alten Klagen über schlechten Poetenlohn erneuerte. Doch bleibt es allgemein gültig für ihn, daß er, wie auch die Theorie seiner Züricher Meister ihn gelehrt

hatte, die Teile vor dem Ganzen, das Schaffen vor dem Erschaffen bewertete.

Die Sorgfalt des Gestaltens der in rascher Folge erschienenen Verserzählungen mag ihn denn auch erschöpft haben. In der Mitte seines Schriftstellerlebens stockt seine Versdichtung und kommt nur dann und wann wieder in kurzen Gang. Hatte er doch in diesen ersten Jahren der glücklichen Muße, die sein Herzog ihm gewährt, daneben noch eine Fülle berichtender, urteilender, darlegender Aufsätze für seinen Merkur geschrieben. Hatte er doch zugleich noch die lose Reihe sozialer und literarischer Bilder seiner Abderiten entworfen, deren Hauptreiz in der sicheren Beobachtung gesellschaftlicher Schwächen, des Gesichtsausdruckes seiner schalkhaft betrachteten Männlein und Weiblein, des körperlichen Gehabens, des bezeichnenden Unterhaltungstones liegt. Dies Geschick hat Wieland auch sonst bewiesen, am erfolgreichsten, wenn er sich witzig mit seinen Lesern auseinandersetzt. Man würde ihm die Fähigkeit zum Abfassen von Konversationskomödien zutrauen — er hat sich ja auch einmal darin versucht — wenn er die Kunst aufzuhören, die er andern empfahl, selbst besessen hätte. Aber von Jugend auf neigte er, wie sein Freund und Gesinnungsgenosse Gleim, zu breiter Ausführlichkeit, das Amtsdeutsch der Kanzlei verführte noch mehr zu Umständlichkeit, und die lehrhafte Neigung, jede Szene auf ihren philosophischen Inhalt auszukosten, hält nicht nur das Abrollen der Abderitenbilder auf. Er wollte stets beweisen, daß die Menschen schwach und durch ihre Verhältnisse beschränkt sind, sich selbst täuschen und täuschen müssen, weder gut noch böse; später behauptete er sogar vom Verbrecher, er sei mehr schlecht erzogen und verrückt als Bösewicht. Schwäche war ihm Zeichen der Menschheit. Und bei solcher Auffassung konnte er wirklich vergessen, daß er seinen Ärger über diesen

und jenen Einzelnen auszusprechen angefangen hatte; auf die Dauer sah er nur mit heiterem Lächeln das gemeingültig Menschliche, Allzumenschliche.

Darin wie in anderem stimmte er nach seiner Meinung mit Horaz zusammen. Mit dessen Satiren und Briefen beginnt er die neue Übersetzertätigkeit, der er sich zur Erholung nach dem Oberon und den Abderiten zuwendet. Horaz war keiner wie Shakespeare, dessen Größe ihn gedrückt hatte; ein höfischer Dichter gleich ihm; und bezeichnend widmet er die Verdeutschungen seinem Herzog und dem Fürsten Kauniz. Der Liebling der vorherderischen Zeit hatte für ihn geringere Schwierigkeit, er war ihm lange vertraut. Er überträgt nicht bündig; er will das fremde Werk seinem Geschmack, dem seiner Gegenwart erwerben; er sucht die Wendungen der deutschen Sprache, die ihm die Färbung der Vorlage am besten nachzumalen scheinen; nimmt den Vers dazu, der den Ton für seine Zeit wiedergibt; nur vorübergehend hat er sich später zur Irrlehre der Nachahmung des Originalmetrums verführen lassen. Niemals schafft er wortgetreue Übersetzungen, sondern Nachbildungen, deren innere Richtigkeit durch das feine Gefühl für seine sprachlichen Mittel erreicht wird.

Nach Horaz nahm Wieland den zweiten ihm Geistesverwandten der alten Zeit vor, Lucian. Wie er ihn kennzeichnet, so darf er selbst gekennzeichnet werden: Vereinigung aller Arten von Geist, Witz, Laune, Geschmack und Eleganz findet er bei ihm; ferner die Gabe, den gemeinsten und bekanntesten Dingen die Grazie der Neuheit zu geben, den gesundesten Menschenverstand, die mannigfaltigsten Kenntnisse, ein im Umgang mit auserlesenen Menschen ausgebildetes Naturell. Die Beschäftigung mit Lucian gibt ihm die Vorliebe für die Dialogform, in der er dann wie Lessing, aber unentschiedener, gemäß seiner das Für und

Wider gerne abwägenden Denkungsart, ernste Stoffe oft erörtert, auch von Göttern und alten Königen erörtern läßt. Und sie gibt ihm auch die Anregung zu einem neuen Roman.

Bei Lucian begegnete ihm Peregrinus Proteus, dessen Leben der Erklärung zu bedürfen schien. Hatte er im Agathon historische Personen des Altertums ausgestellt, bei denen die Dürftigkeit der Überlieferung dem Poeten freie Hand ließ, so reizte es ihn hier und dann beim Apollonius von Tyana, den Charakter von Menschen der frühchristlichen Zeit verständlich zu machen. Wieland bekannte sich offen zum Deismus, der dem wahren Christentum sehr nahe stehe. Nur sah er wie Lessing und andere das wahre Christentum schon durch die ersten Gemeindebildungen der Christianer entstellt. Und darauf läuft sein Roman hinaus.

Religiöse Schwärmer und Wundertäter wie Peregrin und Apollonius hielten auch die Gegenwart in Spannung, Lavater, Gaßner, Mesmer forderten ihn wie viele zur Prüfung heraus. Richtig beurteilte er den Durchschnitt der aufgeklärten Zeitgenossen mit den Worten: wir sind zu viel Philosophen, um Geistererscheinungen zu glauben, wir sind nicht Philosophen genug, sie nicht zu glauben.

Wichtiger noch war ihm die ganz individuelle Frage: ist ein Schwärmer ein Betrüger? Ihre Beantwortung entschied über seinen eigenen Charakter. Er wußte, daß er ein Schwärmer war, trotz aller Vernunft, zu der er sich erzogen hatte. Er konnte nicht vergessen, in welche geistliche Seelennot, bis in den Mystizismus eines Eremiten hinein, ihn die Lösung der ersten Brautschaft getrieben hatte. War er ein Heuchler gewesen? Hatte er nur die Maske der Betschwester vorgenommen, wie die Berliner gehöhnt hatten? Er wußte sich frei von Lüge. Das größte Ereignis seines ganzen Seelenlebens, die erste Liebe und ihr Verrat, hatte ihn des Haltes beraubt, fromme und scheinfromme Frauen

hatten ihn getröstet, er schwärmte christlich in ihrer gefälligen Gesellschaft. Die Welt, selbst die tugendhafte Welt seiner Sophie, hatte versagt, das Jenseits, auch Klopstocks Zuflucht, sollte ihm die verlorene Geliebte wieder zuführen. Damals war er ehrlich unduldsam gegen alles, was ihm irdisch niedrig vorkam. Und dann genas er dieser Schwärmerei und verfiel mit ebensoviel innerer Wahrhaftigkeit der Sinnenschwärmerei. Romantiker nannten seine Sinnenwelt unsinnlich und sie war es insofern, als sie mehr Schwärmerei als Erfahrung war; sie nannten sie unsittlich: das war sie für ihn nirgends; sie lieferte seiner von Malern angeregten Phantasie eine kleine Auswahl oft wiederkehrender Gemälde; die Belebung der Bilder zu Menschen war allzeit die natürliche Folge der Schönseligkeit seines täglichen Daseins.

An diese eigene Entwicklung sich zu erinnern, gab ihm der Peregrinus Anlaß. Man muß es aus eigener Erfahrung wissen, spricht Wieland durch Peregrins Mund, was es ist, seine Seele mit lauter Idealen von Schönheit und Vollkommenheit angefüllt zu haben, mitten in der Hülle der groben Sinnenwelt in einer lichtvollen und grenzenlosen Welt von Geistern und Ideen zu leben. Ein neuer Prometheus — Wieland hatte einen gedichtet, der Pandora heiraten sollte! — bildete ich in meiner allvermögenden Phantasie das Menschengeschlecht zu gutartigen und glücklichen Geschöpfen um ... Aber Enttäuschung folgt jeder Bezauberung, jeder Unternehmung. Doch die Lehre eines Führers, die später Mephistopheles schärfer prägte: die bösen Geister müssen immer durch das Böse, das sie wollten, das Gute befördern, das sie nicht wollten, bewahrheitet sich auch an Peregrin; denn er wird aus allen Verwicklungen, seelischen und sinnlichen, gelöst, zuletzt auch aus der Beherrschung durch den Geheimorden der Christianer, der ihn als gehor-

sames Werkzeug zu seinen Zwecken benützt und auf Reisen geschickt hat, wie die geheime Gesellschaft vom Turm den Wilhelm Meister lenkt. Und die beste Weisheit, die er gewinnt, ist die des Lehrlings von Sais: was du suchst, ist in dir selbst oder es ist nirgends.

Der durch die Überlieferung gebotene Schluß, die eitele Opferung des Peregrinus, wird dem Romane nur lose angehängt: für solche Selbstvernichtung hatte Wieland kein Verständnis. Das Leben aber hat er nach seinen inneren Erlebnissen erklärt, die Überlieferung zum Geschichtsgedicht ausgeweitet, und darum aus früheren Darstellungen manches wiederholt; einiges erinnert zurück an Don Sylvio und Idris, deren Feenwelt durch die jüngste Beschäftigung mit Dschinnistan ihm wieder erwacht war, anderes an Agathon, an Gandalin; einzelnes bereitet auf den Bruder Lutz in der Wasserkufe vor und auf den Agathodämon Apollonius.

Im Peregrin war von Apollonius von Tyana, den neue Engländer und Franzosen nahe gebracht, gesagt worden, man habe ihn für einen Halbgott, wo nicht gar für einen ganzen menschgewordenen Gott gehalten. Ein religiöser Roman des zweiten Jahrhunderts erzählte sein Leben so, daß er als Parallele zur Geschichte Jesu galt. Auch diesem heidnischen Heiligen sucht Wieland in der Seele zu lesen, diesmal ohne einen Roman daraus zu bilden, nur mit den ihm unvermeidlichen Verführungsepisoden die Darlegung schmückend. Die Unterredungen geschehen in einer patriarchalisch eingerichteten Gebirgswelt, wobei Schweizer Erinnerungen nachklingen werden. Die geistig-religiöse Anschauung des ersten nachchristlichen Jahrhunderts wird ausgebreitet, die Vorstellung von Dämonen, Naturmythen, Göttern aus dem Glaubensbedürfnis der Menschheit erklärt, die Bildung von Religionen und Ge-

heimbünden mit Magiern und Priestern und ihr gegenseitiges Verhältnis zum Staate behandelt. Das Werk ist um die Zeit verfaßt, da die Romantiker eine neue Mythologie und eine gebildeteste Christenheit im erneuerten Staate suchten. Tolands Adeisidämon und andere seiner Schriften mögen auf diesen Agathodämon, als der der selbst ungläubige Apollonius den Glauben seiner Umgebung zu ihrem Besten nützend wirkt, Einfluß genommen haben. Doch immer deutlicher wird, daß auch dieser wohltätige Dämon Wieland ist. Er sagt von sich: Ich hatte Augenblicke, wo ich fühlte ohne zu glauben, andere, wo ich glaubte ohne zu fühlen, unzählige, wo ich keines von beiden bedurfte. Und er bekennt, wie er, in sich gekehrt, alle Außenerscheinungen und alle Empfindungen seines Ichs in einander fallen sieht und sich verliert in dem ewigen Augenblick, in dem alles was war, was ist und was sein wird, zerfließt. Aber bald öffnen sich meine Augen wieder, fährt er fort; ich sehe wieder das allerfreuende Licht und die allernährende Erde, das allgemeine Leben der Natur drängt sich wieder warm an mein Herz, ich webe in allem was webt, und fühle mich in allem was atmet ... Mit süßem Schauern umfaßt mich die Gegenwart des allgemeinen Genius der Natur, des liebenden, versorgenden Allvaters ... und ich bin wieder was ich sein soll, ein Mensch, gut und glücklich und verlange nicht mehr zu sein, als ich sein kann und soll.

Wie ein Nachhall der Allempfindungen des jungen Werther klingen die Worte des Greises. Bei aller Neigung zum Abstrakten, die konkrete Wirklichkeit allein macht ihm wohl. Wann immer dies Gefühl in ihm übermächtig war, war Wieland Dichter.

Zugleich enthalten die Worte ein Bekenntnis zur Humanität. Herder, ihr großer Prediger, der ihm und andern zugerufen hatte: sei mit deiner Natur, mit deinen Kräften,

was du sein kannst und sollst, Herder stand ihm ja zunächst, seit Goethe allein an Schiller sich hielt. Mit Herder war Wieland auch darin eins, daß Orthodoxie ihn nie beschränkt hatte. Der stille Pietismus des Elternhauses hatte ihn zu keiner Glaubensformel gezwungen. Das paritätische Gezänke seiner Heimatstadt hatte ihm die Schwächen der Diener beider Kirchen aufgedeckt. In Erfurt waren ihm die Mönche lästig geworden, die ihm schon vorher durch Zimmermann und La Roche verdächtigt waren. Versteckte Ausfälle auf Einrichtungen der römischen Kirche stellen sich ein, im Combabus, in den Abderiten und sonst. Doch neigte er auch keinem andern Bekenntnis zu, jedes war ihm ein Zwang der freien Überzeugung. Nur wenn Herder predigte, sah man ihn am Karfreitag unter der Gemeinde. Auch er schaute zur Person Jesus auf; denn Gott lebte und webte in ihr, sprach aus ihr, wirkte durch sie, sagt Wieland im Agathodämon und trifft mit Schleiermacher zusammen in der Überzeugung, daß das wahre Christentum in der Hingabe des vollen Gefühls an das Göttliche bestehe. Doch das Göttlichste werde menschlich, sobald es sich Menschen mitteile; des Meisters Lehre habe bei den Jüngern entstellt werden müssen.

Neben dem Frühchristentum beschäftigt aber Wieland wie Herder dauernd das Griechentum. Weimar war ihm so Bethlehem so Athen. Zugleich mit den durch Lucian unmittelbar und mittelbar angeregten Werken, die das Verständnis für den philosophisch-religiösen Kern von Wielands Wesen öffnen, erscheinen neue Übersetzungsarbeiten. Herder und Voß fordern vor anderen zum Wetteifer auf. Abermals rollt eine griechische Welle mächtig prächtig heran, die Zeit der Klassizität zu erfüllen. Wieland wirft sich zunächst auf Aristophanes, weil ihn die Schwierigkeit reizte, weil er ihn in seiner Art so einzig fand wie Shakespeare in der seinigen,

weil er auch ihn als einen Künstler ansah, dem die Lineamente der menschlichen Natur bekannt sind, weil er seine Possenspiele als Karrikaturen einer Meisterhand voll Witz und Laune faßte. Dazu kam, daß ihn Gestalten einiger Stücke an die nachbarlichen Sansculotten erinnerten und daß ihm die Gegenwartserfahrungen ein neues Interesse für den genialischen Griechen zu bieten schienen. Eben diese Erfahrungen trieben ihn auch zur Übersetzung des Panegyrikos des Isokrates. Das Altertum ist ihm ja nicht tot, es lebt. Und es muß ihm dienen, seinen Zeitgenossen politische Wahrheiten zu sagen.

Er hat es oft und oft auch sonst getan. Er war für staatsbürgerliche Erziehung. Als Enkel des Bürgermeisters der freien Reichsstadt Biberach war er zuerst republikanisch gesinnt; an der Bewunderung für Friedrich den Großen hat er noch in der Schweiz den Monarchismus schätzen lernen, in Warthausen beim ehemaligen Minister des Kurfürsten von Mainz wurde er gerade durch die mißlichen Erfahrungen seines reichsstädtischen Beamtentums darin befestigt. Er war nicht für Autokratie, er verlangte Verfassungen. Er hielt es für berechtigt, daß das unterdrückte Volk sich gegen einen Despoten auflehne, aber er verurteilte noch entschiedener die Despotie der demagogischen Oligarchie. Er sah, daß das unmündige Volk durch den lautesten Schreier sich verführen lasse; er gewährte seinen Vertretern aber doch eine Kammer, nur daß er die Überwucherung des Parlamentarismus und überflüssige Beredtsamkeit einengen wollte. Er war liberal, für Preßfreiheit, für Freihandel, erhoffte sich für den Staat mehr von den Städtern als vom Adel. Seine Anschauungen sind aus Theorien anderer zusammengetragen, aber auch auf genaue Kenntnis englischer und besonders französischer Geschichte gestützt. Und darum hatte er, der niemals eine staatsmännische Rolle

hat spielen wollen, der seine Abbilder Agathon und Danischmende politisch scheitern läßt, der Platos Philosophenregiment verwirft, praktischen Blick für die Beurteilung der Vorgänge der französischen Revolution. Wieder offenbart sich, daß der Idealist, der spekulierende Kopf, Auge fürs Reale auch im großen hatte, wie er es als Menschenkenner im kleinen zu beobachten wußte.

Es offenbart sich aber auch, daß sein Geist Nahes und Fernes, Vergangenes und Gegenwärtiges als ewig Gleiches umspannte. Bei der Tagespolitik erinnerte er sich verwandter Erscheinungen der alten Welt und so rief er, gewissermaßen zum Beweise, daß seine Auffassung keine Augenblicksmeinung sei, Aristophanes und Isokrates als Eideshelfer auf.

Einmal mit Aristophanes beschäftigt, griff er nach dessen Wolken; denn sie befaßten sich mit seinem und der Popularphilosophen Liebling Sokrates. Und von da fand er die Anregung, dessen Gespräche aus Xenophons Aufzeichnungen zu übertragen. Dann lenkte der von Goethe geförderte Schlegelsche Ion ihn auf Euripides, dessen Tragödie ja schon an den Agathon ein Motiv abgegeben hatte. Die Helena folgen zu lassen, mag Goethes Dichtung gereizt haben, für deren spätere Fortsetzung hinwieder Wielands Verdeutschung und Erläuterung vielleicht Anregung gab. Denn Goethe verfolgte ja die Übersetzungen Wielands aufmerksam, nahm manche wiederholt zur Hand, und hat ihnen in der Gedächtnisrede zutreffendes Lob gespendet.

Um nun die Werke der alten Schriftsteller richtig zu erfassen, studierte Wieland Zeitlage und Personen mit philologischer Gründlichkeit. Daraus kam, bald nach dem Abschluß des Hölderlinischen Hyperion, der Anreiz zur umfassenden Darstellung der Zeit Platons. Seit den ersten Jünglingsjahren stand ihm Xenophon nahe, rang er mit Plato; seit zwanzig Jahren trug er sich mit der Absicht,

einen dritten Schüler des Sokrates, Aristipp, darzustellen. War das Griechische des Agathon im wesentlichen ein idealisches Gewand für seine eigene Geschichte, so ist der neue Roman, Aristipp, ein historisches Werk, dem selbstverständlich persönliche Zusätze nicht fehlen. Wielands Erfindungsgabe war niemals reich im dichterischen Stoff, wie er selbst bekannte, reich und selbständig nur im seelischen Durchdringen, im Um- und Neubilden der Auffassung und Bedeutung; sein äußeres Leben war zu arm, zu eintönig, ihm mannigfaltige Vorstellungen und Keime für Geschichten zu geben, die die Voraussetzung für jegliche Stofferfindung sind. Und gar in den Jahren des Alters wurden die Erlebnisse immer karger; das aufgestapelte Wissen mußte sie ersetzen. Der Aristipp zeigt, wie weit das einem reifen Künstler möglich ist. Man tritt gern mit den unterrichteten, wohldenkenden, gebildeten, frohen Menschen dieses Romans in Verbindung. Philosophie und Weltgenuß sind hier so heiter und wünschenswert verbunden, daß man sich als Mitlebender in einem so schönen Lande, in so guter Gesellschaft zu finden wünscht. Mit diesem Urteil Goethes wird doch das Werk über das Einseitige eines Historiengemäldes, wie es Barthélémy in seinen Reisen des Anacharsis vorbildete, hinausgehoben. Auch hier herrscht Herders Humanität. Und hier ist die gleiche helle Klassizität, der Goethe und Schiller damals reiche Opfer brachten. Zumal auch die Sprache in ruhigen abgeschliffenen Sätzen hingleitet, deren strenge Stilisierung des Charakteristischen bewußt entbehrt; es sollen die Personen abgeklärt schreiben, so wie Wieland ihr Zeitalter in hellenistischer Idealisierung sah. Sie erleben ja auch keine starken aufwühlenden Verwicklungen, ihre Lebensgeschichte läuft in kleinen Schwierigkeiten und Lösungen breit ab. Gerade so mochte der Roman klassizistisch gestimmten Lesern wie Grillparzer der wahre Spie-

gel des in farblosem Lichte ruhenden Hellenentums erscheinen.

An den Aristipp, den ein fünftes Buch hätte vollenden sollen, schließen sich in gleicher, spätgriechische Briefliteratur nachahmender Form zwei kleinere Erzählungen. Die eine hat das Verhältnis des Komödiendichters Menander zu derselben Glycerion zum Inhalt, die Goethe in der Elegie vom neuen Pausias und seinem Blumenmädchen liebenswürdig dargestellt hatte; der Verkehr Heinrichs von Kleist mit Wielands jüngster Tochter lieh einige Beobachtungen dazu. Die andere, ernster gehalten, stellt Hipparchias Leben als Gegenbeweis auf zu der Behauptung, die Lais im Aristipp tut: die Griechin, die über den beschränkten Kreis der Hausfrau hinaus wolle, müsse Hetäre — natürlich in Wielands hoher Auffassung — sein; auch Hipparchia scheut den Webstuhl und die Aufsicht über Mägde, wird aber doch nicht Hetäre, besucht die Vorträge des Philosophen Krates und wählt aus Gesinnung und Bildung ihn zum Gatten. Wieland lernte von den Frauen der Romantikerzeit eine neue Auffassung der Stellung des Weibes.

Und dem literarischen Geschmack der Romantiker sucht er sich anzupassen durch das Hexameron von Rosenhain; diese letzte Dichtung knüpft als Rahmenerzählung an Goethes Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten an, in die ein in Wielands Euthanasia erzähltes Erlebnis gut einzufügen wäre, zeigt auf die Wahlverwandtschaften und Wanderjahre voraus, berührt sich mit Tieck im Schwanken zwischen Wunderbarem und realistisch Irdischem. Mochten die Jüngsten ihn wieder einmal Unpoeten schelten, er bereitet doch der neu aufkommenden Novelle den Weg.

Der gute Alte, wie ihn sein Herzog gerne anredete, bleibt beweglich; er erstarrt nicht; mancher Besucher traf den Greisen noch jugendlich lebhaft. Ihn aber mahnte der Ab-

schied, den er von Lieben nehmen mußte: von seiner Gattin, die der Stern seines Familienglückes war; von Herder, dem Vertrautesten der letzten Jahre; von Schiller auch, dessen beherrschender Charakter, dessen spröde Züchtigkeit nach kurzer Annäherung ihn von Wieland trotz dessen dauernder Bewunderung abdrängte; von Anna Amalie, die Beschützerin und Freundin seiner Muse und seines ganzen Daseins war, ihn mahnten die wachsenden Jahre ans Scheiden. Anders als in der ersten Jugend, wo ihm das Fortleben mit allen Teuern im Jenseits so sicher war, daß ihm selbst Briefe der Verstorbenen an hinterlassene Freunde kein leeres literarisches Schema zu sein schienen, löst er jetzt die Verbindung der Toten mit der Erde. Nicht als ob er eine ewige Dauer der Seele leugnete; aber sie lebe, meint er, ein neues, ein anderes Leben ohne Erinnerung an das Diesseits. Die Einkehr in die Wirklichkeiten der Gegenwart und Vergangenheit schränkt seinen Glauben auch hierin ein. Neue Nachrichten von Swedenborgs Verkehr mit Verstorbenen und anderes derartige, auch die gespenstige Braut von Korinth, die Geister romantischer Dichtungen reizen zum Widerspruch. Vor allem aber wirkt der Tod seiner Frau der er ein Denkmal in seinen Gesprächen über das Leben nach dem Tode setzt. Sie besaß alle Tugenden ihres Geschlechtes, sagt er; ihre Seele mußte gerade mit diesem Leibe vereinigt sein, um alles für ihn zu sein, was sie ihm war. Und nun schließt er: ist das Band zerschnitten, das Leib und Seele zu einem harmonischen Ganzen zusammenschlang, so ist die Persönlichkeit des Menschen vernichtet. Den Leib der Gattin hatte er in die Erde gebettet, ohne ihn war ihre Seele eine andere als die seines Weibes. Er hatte keinen Zusammenhang mehr mit ihr. Im Traum war die Gattin gesundet zu ihm zurückgekehrt, wie Alceste zu Admet; der Erwachende vermißte sie um so schmerzlicher.

Was blieb ihm noch als die sehnsüchtige Erinnerung an sie! Ist also das Andenken im Gedächtnis und in der Achtung der Nachwelt nicht die einzige Art von Unsterblichkeit, von der man sicher weiß? Und wenn, so ist ein wohlgeführtes Leben die einzige Vorbereitung dazu, und das Bewußtsein eines solchen Lebens gibt überdies Stärkung für ein ruhiges Denken an den Tod, die sokratische Euthanasie. Darüber sprach er dann nochmals in der letzten seiner Logenreden, ein Vierteljahr vor dem eigenen Ende. So bannte er auch diese Leiden und Kümmernisse seines Fühlens und Denkens, und das Sein oder Nichtsein, das die erblassenden Lippen murmelten, barg keinen Schrecken für den Sterbenden. Er war unter die glücklichsten Menschen zu zählen, durfte ihm Goethe nachrufen.

Ein Last aber blieb lasten auf dem Greise: die Sorge um das Vaterland. Wieland war bei allem Kosmopolitismus seiner Bildung deutscher Patriot. Er beklagt es, daß man allesfalls von Lokalpatriotismus höre, aber nichts von deutschem. Er schilt auf das Faktionenwesen und ruft zur Einheit des Nationalgefühls auf. Er verlangt nach einem neuen deutschen Königtum statt des unselig zersplitterten römischen Reiches. Er fordert die Rückeroberung des Elsaß und Lothringens. Er rät, das Volk durch eine neue Verfassung politisch zu befriedigen. Er will gleich seinem Peregrinus seine Mitbürger zu Patrioten erziehen. Er ist überzeugt, daß es den Abkömmlingen der alten deutschen Helden weder an Mut noch an gutem Willen fehle; er wünscht, daß sie mit gesamter Kraft wie ein Mann aufstehen und Vermögen, Leib und Leben aufopfern. Er ist gewiß, daß niemand die große sittliche Revolution aufhalten könne, die sich ihrer Reife nähere, ist gewiß, daß das große Werk seinen Fortgang nehmen wird, auch wenn die Mächtigen nicht wollen.

Die Zeit war aber noch nicht so reif, als er gemeint hatte. Trauernd, verzweifelt schweigt er seit dem Ausgang der neunziger Jahre, sucht in fern liegenden Arbeiten Betäubung. Denn in Lagen, wo das Gefühl mit der Vernunft ins Gedränge kommt, ist uns alles willkommen, was uns in einen anderen Zusammenhang von Vorstellungen versetzt; so sagt er im Aristipp; und kommt doch selbst in diesem Romane nicht von der Politik los, sprengt das letzte Buch durch eine ausführliche Erörterung der platonischen Republik.

Auch nicht nach dem Tage von Jena gelingt die Flucht aus dem Politischen. Er wechselt nur sogleich die Beschäftigung, verläßt die griechische Idealwelt, begibt sich in das erzpolitische Rom, beginnt die Übersetzung und Erläuterung der Briefe Ciceros. Warum er den alten Plan gerade jetzt aufnimmt, verrät die Vorrede: Alles Vergangene kommt in einer Art von Kreislauf der Zeiten wieder. Die alte Geschichte ist eine Art von Orakel zur Belehrung und Warnung derjenigen, deren Geschichte in tausend Jahren die alte sein wird. Er sah in der Zeit des Pompejus und Caesar, des Cicero und Cato die größten Kräfte um Freiheit und um Alleinherrschaft ringen; nichts hätten die größten Talente gegen grenzenlose Herrschsucht auszurichten vermocht: der Verwegenste und der Ruchloseste scheint von den unsichtbaren Mächten unterstützt zu werden, der begünstigt scheinende Liebling des Glückes könne jedoch nur — so hofft er — das Werkzeug einer über den menschlichen Dingen waltenden höchsten Kraft sein. Ein halbes Jahr, nachdem er dies geschrieben, stand er vor dem grenzenlos Herrschsüchtigen, vor dem Liebling des Glücks, dem neuen Caesar, dessen Regiment er früher als andere hatte kommen sehen. Seine Auffassung des alten Caesar wurde durch Napoleons Freundlichkeit nicht bestochen. Der Jammer über den Nie-

dergang der Deutschen währt fort. Nichts sei uns von dem ganzen Nationalerbgut unserer Vorfahren übrig gelassen als unsere Sprache, klagte er, und auch deren Bestand sah er bedroht.

Er erlebte nicht mehr den Anbruch der ersehnten sittlichen Revolution, nicht mehr die Erneuerung des Nationalgeistes. Am 20. Januar 1813 befahl Friedrich Wilhelm den Abmarsch der Potsdamer Garnison nach Schlesien und traf damit die erste offene Entscheidung. An diesem 20. Januar kurz vor Mitternacht starb Wieland. Er sah den Tag nicht mehr aufgehen für sein Deutschland.

„Der Schäfer putzte sich zum Tanz"

Von Otto Pniower

Im elften Kapitel des zweiten Buches von „Wilhelm Meisters Lehrjahren" läßt der Dichter, nachdem der Harfner die Ballade „Der Sänger" vorgetragen hat, Philine fragen: „Kannst du die Melodie, Alter, „Der Schäfer putzte sich zum Tanz"? — O ja, versetzte er; wenn Sie das Lied singen und aufführen wollen, an mir soll es nicht fehlen. — Philine stand auf und hielt sich fertig. Der Alte begann die Melodie, und sie sang ein Lied, das wir unsern Lesern nicht mitteilen können, weil sie es vielleicht abgeschmackt oder wohl gar unanständig finden könnten."

Von dieser Episode liegt jetzt in der „Theatralischen Sendung" eine beträchtlich abweichende Fassung vor. Hier lautet die Stelle folgendermaßen: „Kannst Du das Lied, Alter, rief Philine, „Der Schäfer putzte sich zum Tanz"? — Sonst, sagte er, gelang es mir. Jetzt weiß ich nicht. Wollen Sie die Schäferin vorstellen? — Von Herzen gerne, rief sie aus. Ich habe lange gewünscht jemanden zu finden, mit dem ich es wieder einmal singen könnte. Nur verwirre dich nicht in den drolligen rollenden Sylben des Refrains. Sie stund auf und setzte sich zu ihm scherzend an die Erde. Da das Lied nichts weniger als ehrbar ist, können wir es unsern Lesern nicht mitteilen, und da es eigentlich von einem tanzenden gesticulirenden Paare gesungen werden muß, so verlor es auch bei dieser Aufführung etwas von seiner Stärke. Doch wurde es mit dem größten Beifalle aufgenommen, und die feinen launigen Pfiffe, die geschickten Wendungen und arti-

gen Geberden, womit Philine die Zweideutigkeiten, indem sie sie verbergen zu wollen schien, geltend machte, fand (so! doch ist natürlich „fanden" zu lesen) vor aller und auch sogar vor Wilhelms Augen Gnade. Die Gesellschaft war ganz entzückt usw."

Ein Lied desselben Anfangs „Der Schäfer putzte sich zum Tanz" enthält, wie bekannt, die Szene „Vor dem Tor" im Faust. So war es natürlich, daß man es von je her mit dem im Roman erwähnten identifizierte. Ist man aber dazu berechtigt? müssen wir jetzt fragen, jetzt da uns der Urmeister eine so viel ausführlichere Beschreibung jenes vorgetragenen Gesanges bietet, als wir in den „Lehrjahren" besaßen, und uns über seine Art und sein Wesen ganz neue Aufschlüsse gibt. Und wirklich machen einige Äußerungen zunächst in der älteren Fassung der Beschreibung stutzig.

Vor allem befremden die Worte „da es eigentlich von einem tanzenden gesticulirenden Paare gesungen werden muß". Ja, sie befremden nicht bloß, sondern sie sind mit dem uns vorliegenden Gedicht überhaupt nicht in Einklang zu bringen. Sie verlangen eine mimische Darstellung und einen Dialog. Das Lied im Faust aber ist der Form nach erzählender Natur und beruht überwiegend auf dem epischen Vortrag. Nur zweimal wird direkte Rede verwendet: in der zweiten und vierten Strophe. Und beide Male spricht nur die Dirne. Der Schäfer kommt gar nicht zum Wort. Das Gedicht bietet also keinen Dialog, sondern, wie es so häufig in erzählenden Liedern geschieht, die Lebhaftigkeit der Darstellung führt zu einer Vermischung des Epischen mit dem Dramatischen. Der Dichter begnügt sich nicht mit dem Bericht über den Vorgang, sondern läßt für einen Augenblick eine Person, aber wie gesagt, nur e i n e, reden, wie wenn sie selbst gegenwärtig wäre. Dürfte man jedes Lied, in dem diese Form der Darstellung verwendet ist, eigentlich nur

mimisch darstellen, dann müßte beispielsweise das Goethische „Hochzeitlied" auch von einem Paare, dem berichtenden Sänger und einem zweiten Vortragenden, der den Part des Zwergleins zu übernehmen hätte, gesungen oder besser gespielt werden. Oder ein Lied wie „Epiphanias" erforderte gar vier Darsteller. Oder die Ballade „Der Gott und die Bajadere", die ja wiederholt und auch schon zu Goethes Lebzeiten in Musik gesetzt worden ist, müßte von einem Mann, einer Frau und einem Chor, dem die Worte der Priester zuzuweisen wären, agiert werden.

Ebenso aber wie die Bemerkung, daß das Lied eigentlich von einem Paare gesungen werden müsse, befremdet die in der Charakteristik enthaltene Beschreibung des Refrains. Kann man diesen einfachen Ausdruck jubelnder Fröhlichkeit, dieses Juchhe! Juchhe! Juchheisa, Heisa! He! drollig nennen? Nicht minder unangemessen und geradezu unverständlich erscheint das zweite Prädikat rollend. Ich finde in diesem Refrain nichts Rollendes. Als rollend kann man einen daktylischen und anapästischen, allenfalls einen trochäischen Rhythmus bezeichnen, aber nicht diesen jambischen. Dieselbe Ansicht äußert H. G. Gräf in dem siebenten Bande seines trefflichen Sammelwerks „Goethe über seine Dichtungen" (S. 151). Nicht rollende Silben, sagt er, biete der Refrain, sondern schleifende.

Goethe nennt aber weiter das Lied „nichts weniger als ehrbar" und erklärt es in beiden Fassungen wegen seines zu stark erotischen Charakters für nicht mitteilbar. Auch das will mir, falls es auf das in den Faust eingeschaltete Gedicht anzuwenden wäre, nicht zu Kopf. Wie, der Verfasser der „Römischen Elegien", der Schöpfer einer Gestalt wie Philine, ein Dichter, der, um mich des Euphemismus aus dem Faust zu bedienen, jene höchste Liebeshuld wiederholt wie in der Ballade „Der Gott und die Bajadere", in der

„Braut von Corinth", in der berühmten Szene der Wahlverwandtschaften mit antiker Unbefangenheit darstellt, der in einem schwülen nächtlichen Abenteuer der Lehrjahre selbst den ahnungslosen Wilhelm von Philinens zarten Armen umschlingen läßt, er sollte unser im Vergleich zu all diesen Gewagtheiten geradezu harmloses Lied für „nichts weniger als ehrbar" oder „unanständig" gehalten haben? Kann man die Schäferszene im prägnanten Sinne des Wortes, auf die der Schluß des Gedichtes hinweist, zarter andeuten als durch den Vers: Er schmeichelte sie doch bei Seit'? Natürlich darf man nicht, wie Jacob Grimm (Deutsches Wörterbuch 3, Sp. 1624 s. v. Fiedelbogen) in das Lied hineinlegen, was mit ihm unvereinbar ist, unvereinbar, auch wenn man einen Druckfehler annimmt und statt der zitierten ersten Strophe die letzte setzt. In der Fassung der Lehrjahre aber wird, wie wir sahen, das Lied sogar „abgeschmackt" genannt. Kann das von dem Gedicht im „Faust" gesagt werden? Ich meine, wie streng und hart der Dichter auch auf der Höhe seiner künstlerischen Reife über die Werke seiner Frühzeit und Jugend gelegentlich urteilen mochte, so berechtigte ihn doch nichts dazu, dieses Epitheton auf das durch schlagende Kürze, eine überaus anschauliche und lebendige Handlung ausgezeichnete Lied anzuwenden. Gewiß, sein stofflicher Gehalt ist einfach und alltäglich. Aber wenn irgendwo, so darf man hier sagen: in der Kunst ist das Was wenig und das Wie alles. Die Vorgänge sind bildhaft mit der schärfsten Beobachtung erhascht und mit gedrängtester künstlerischer Kraft gestaltet. Es ist, mit Goethe zu reden, von der sichersten Gegenwart. Es sprüht von Leben und Lebenslust. Unter den tiefsinnigen Lehren über die Dichtung, die Klingsohr Heinrich von Ofterdingen erteilt, läßt Novalis den alten Meister sagen (1. Buch 8. Kapitel): „Die beste Poesie liegt uns ganz nahe, und ein gewöhnlicher Gegenstand ist nicht

selten ihr liebster Stoff." Und Goethe selbst erklärt einmal (Maximen und Reflexionen, herausgegeben von Hecker, Schriften der Goethe-Gesellschaft Bd. 21 Nr. 510): „Der Dichter ist angewiesen auf Darstellung. Das Höchste derselben ist, wenn sie mit der Wirklichkeit wetteifert d. h. wenn ihre Schilderungen durch den Geist dergestalt lebendig sind, daß sie als gegenwärtig für Jedermann gelten können." Und wenn er weiterhin die Forderung aufstellt, daß das Innere durch ein Äußeres verkörpert sein muß, so erfüllt unser Gedicht sie in besonders hohem Maße. Von Goethes außerordentlicher Fähigkeit durch Symptome, durch die Schilderung äußerer Bewegungen innere Vorgänge auszudrücken gibt diese kleine Schöpfung die bezeichnendsten Beispiele. Da sie nun auch ihrem Inhalt nach zwar einfach und naiv, aber doch weder unserm Kunstgefühl entgegen ist noch demjenigen Goethes — hätte er sie sonst in den „Faust" aufgenommen? — so kommt man notwendig zu dem Schluß, daß die Bezeichnung „abgeschmackt" nicht auf unser Lied gemünzt sein kann.

Worauf aber denn?

Nun, jedem wird sich die Antwort auf diese Frage und damit die Lösung der aufgezeigten Widersprüche schon aufgedrängt haben.

Sowohl als Goethe 1782/83 am vierten Buch der „Theatralischen Sendung" schrieb, wie elf Jahre später, da er den Roman umschuf, lag ihm nicht das uns überlieferte Gedicht vor, sondern eine ältere Fassung von ihm. Sie hatte einen epischen Eingang, da sie ja mit demselben Vers wie das uns vertraute Lied begann, war aber im übrigen ein wirklicher Dialog und hatte einen anderen Refrain. Dann aber — all das ergibt sich aus der Charakteristik in der „Theatralischen Sendung" — war sie bis zum Zynismus derb. Aus dieser Derbheit erklärt sich der Umstand, daß das Lied in keines

der zahlreichen eigenen und fremden Sammelhefte oder Verzeichnisse der Goethischen Jugendlyrik (vergl. Weimarer Ausgabe Abt. I 1,365 ff.) Aufnahme gefunden hat. Seine sonstige Beschaffenheit kann man nur ungefähr erraten und nach den Angaben in der „Theatralischen Sendung" vermuten, daß, was in der späteren Gestalt als Resultat erscheint und in dem einen Verse ausgedrückt ist: Er schmeichelte sie doch bei Seit', einst im einzelnen ausgeführt war. Der Dialog mochte die Lockung und Überredung des Schäfers und das Erliegen der Dirne stufenweise und so, daß es an Zweideutigkeiten auch auf Seiten der Partnerin nicht fehlte, dargestellt haben.

Ich sagte, daß Goethe auch bei der Umarbeitung der Sendung die erschlossene ältere Fassung vorlag. Zu dieser Annahme zwingt einmal das Prädikat „abgeschmackt" in den Lehrjahren, das, wie wir sahen, mit der heutigen Gestalt des Liedes unvereinbar ist. Weiterhin trifft aber auch das hier in der Antwort des Harfners vorkommende Wort „aufführen" (wenn Sie das Lied singen und aufführen wollen) gegenüber dem Gedicht im Faust, das sich zur mimischen Darstellung nicht eignet, ebensowenig zu, wie die Äußerung, daß es nicht mitteilbar sei. Wenn man gleichwohl bisher an der Identität der Einlage im Drama mit dem in den Lehrjahren bezeichneten Liede niemals den geringsten Zweifel hegte, so beweist das nur, wie unvollkommen immer noch unsere Art des Interpretierens ist, oder, mit einfachen Worten gesagt, wie unaufmerksam wir lesen. Dieser falschen Identifizierung ist aber auch die oben zurückgewiesene Deutung des Wortes Fiedelbogen im Grimmschen Wörterbuch schuld zu geben. Nur in einem Liede, das, wie man glaubte, der Dichter selbst als unanständig und abgeschmackt bezeichnete, konnte man derartiges suchen.

Warum aber, wird man fragen, hat der Dichter bei der

Redaktion die vorhandene Beschreibung und Charakteristik nicht beibehalten? Nun, sie ging ihm wohl zu sehr ins Einzelne und war ihm zu eindringlich. Durchweg beobachten wir bei der Umwandlung der Sendung in die Lehrjahre, daß die Fülle des Details, die der neuen typisierenden Darstellung Goethes nicht zusagte, eingeschränkt wird. Auch sachlich wird dem Dichter die Angabe, daß Philine bei der Darstellung „die Zweideutigkeiten mit feinen launigen Pfiffen, geschickten Wendungen und artigen Geberden, indem sie sie verbergen zu wollen schien, geltend machte", nicht gerade erfreulich gewesen sein. Sie will auch nach meinem Gefühl zur Philine der Lehrjahre, die gewiß kokett, nicht aber indezent ist, nicht stimmen, weil sie trotz den artigen Gebärden und der ihr von Wilhelm zugestandenen Naivität sie ins allzu Niedrige hinabzuziehen scheint. Mußte aber diese Beschreibung des Vortrages und was sich daran schloß, fallen, so war es leicht um die übrige Charakteristik des Liedes geschehen. War doch Goethe im Zusammenstreichen des Jugendwerkes überhaupt nicht zimperlich.

Diesem derben zynischen Lied nun gab der Dichter eine neue Gestalt und fügte es der Szene „Vor dem Tor" im Faust ein. Früher nahmen einige Forscher an, daß es von vornherein für das Drama bestimmt war und erblickten darin ein bestätigendes Moment für die Auffassung, daß Bruchstücke der genannten Szene schon in vorweimarischer Zeit entstanden waren. Jetzt, wo wir uns wenigstens eine ungefähre Vorstellung von Art und Wesen des alten Gedichtes machen können, müssen wir die Vermutung, daß es von Anfang an zum Faust gehört habe, endgültig fallen lassen. In ihm war für einen Dialog von dem geschilderten Charakter kein Platz. Auch läßt die künstlerische Methode, die zur Verwendung des Liedes im Drama führte, unschwer den höheren Stil der Epoche um 1800 erkennen.

Sehr schön hat Erich Schmidt in der Einleitung seiner Ausgabe des Urfaust (5. Auflage S. LXIII ff.) gezeigt, wie der Dichter damals bestrebt ist, gegenüber der isolierenden, abrupten Darstellungsweise der Jugend die Vorgänge in einen größeren Rahmen zu stellen und das Einzelne mit dem Ganzen zu verknüpfen. Das Individuelle tritt nicht für sich auf, sondern löst sich leise aus dem Zusammenhang einer allgemeineren Sphäre. Faust erscheint beim Abenteuer mit dem Pudel, aus dem sich später Mephisto enthüllt, nicht mehr allein mit Wagner, sondern das Geschehnis entwickelt sich stufenweise aus einem Ensemble. Die Szene beginnt mit typischen Vertretern von Gruppen, die zusammen die Umwelt abspiegeln, in der sich Fausts und Gretchens Erlebnisse vollziehen. Die Handwerksburschen, Bürger und Mädchen repräsentieren allgemein den Stand, dem Gretchen entsprossen ist. An Beziehungen im einzelnen fehlt es nicht. Die Schüler deuten auf die akademische Welt, die Soldaten auf Valentin, die Alte weist auf die kupplerische Frau Marthe. Da nun aber der Schauplatz vor dem Tor liegt, so sollte auch das Landvolk nicht fehlen. Dafür bildet unser Lied nun eine ebenso lebendige wie charakteristische Introduktion, die im Vergleich zu dem vorher zur Einführung verwendeten Dialog zugleich eine Abwechslung bedeutet. Auch der inneren Form nach unterscheidet es sich von den beiden vorhergehenden musikalischen Einlagen: dem Liede des Bettlers und dem Chore der Soldaten, insofern in ihm die Sphäre, um die es sich handelt, nicht wie bei diesen direkt, sondern indirekt charakterisiert wird. Natürlich ist dabei Goethes im Motivieren so strenges Kunstgefühl nach der stofflichen Seite hin auf eine innere Beziehung bedacht. Wie schon die um das Thema der Liebe sich bewegenden Gespräche der Handwerksburschen, Bürgermädchen und Schüler sowie der Chor der Soldaten dem späteren Verlauf präludieren, so deutet

das Lied auf Gretchens Schicksal. Auch Gretchen kann den Lockungen Fausts nicht widerstehn. In derselben Weise war schon in der Jugendzeit eine andere lyrische Einlage im Faust der „König in Thule" mit der Handlung verbunden worden, indem sie Gretchens Sinn für Hingabe und Treue kund gibt.

So ist das Lied mit der Szene innig verkettet und organisch verschmolzen. Betrachten wir es aber für sich allein, losgelöst von dem Zusammenhang, in den es so kunstvoll gefügt ist, so erweist es sich des großen Werkes, in das es aufgenommen ward, keineswegs unwürdig. Eine kurze Analyse soll das noch erweisen.

In vier Strophen rollt sich in raschem Gang und ebenso einfacher wie klarer Gliederung das Thema ab, das schon im Soldatenchor vorklingt: Eroberung eines Mädchens mit stolzen höhnenden Sinnen durch einen kecken Burschen. Die erste schildert wie üblich die Situation und berichtet mit glücklichster Auswahl der sinnfälligen Momente in der ersten Hälfte persönlich, wie der Schäfer sich zum Tanze schmückt, um dann sachlich von der jauchzenden Fröhlichkeit des Treibens um die Linde zu erzählen. Die zweite weist wiederum zwei deutlich geschiedene Abschnitte auf. Im ersten erfahren wir, daß der Bursche — der Dichter läßt es offen, ob absichtlich oder unabsichtlich — die Dirne durch Anstoßen herausfordert; der zweite bietet unter Angabe der reagierenden körperlichen Bewegung des Mädchens und mit dem schon oben erwähnten Übergang ins Dramatische ihre Antwort in direkter Rede: „Nun, das find ich dumm. Seid nicht so ungezogen." Die dritte ist einheitlich und schildert lediglich den Tanz unter der Linde, kommt also auf den zweiten Abschnitt der ersten zurück. Aber während dort die Darstellung im Allgemeinen bleibt und das Thema nur anschlägt (Schon um die Linde war es voll, Und alles tanzte schon wie

toll), geht sie hier ins Einzelne und gibt von der sinnlichen Wirkung der Belustigung einen anschaulichen Begriff. Wenn ich vorher rühmend hervorhob, daß in dem Liede mit besonderer Kunst das Innere durch ein Äußeres verkörpert ist, so hatte ich vor allem diese Strophe im Auge. Man beachte, wie in den Versen:

Und alle Röcke flogen.
Sie wurden rot, sie wurden warm
Und ruhten atmend Arm in Arm
Und Hüft an Ellenbogen

die erotische Erregung sinnfällig nur durch nach außen tretende Symptome ausgedrückt ist. In der vierten Strophe ist das Tempo am raschesten. Sie beginnt mit einer direkten Äußerung der Schäferin, worin sie sich Vertrautheiten des Burschen unter Berufung auf die bekannte Untreue der Männer nicht eben energisch verbittet. Eine Antwort vernehmen wir nicht, sondern ein einziger Vers berichtet episch mit schneidender Kürze: Er schmeichelte sie doch bei Seit'. Der dann folgende Vers weist einen besonders feinen Kunstgriff auf. Die Angabe „bei Seit" drückt die räumliche Entfernung nur zahm aus. Indem es aber sogleich heißt:

Und von der Lind scholl es weit:
Juchhe! Juchhe!
Juchheisa! Heisa! He!
Geschrei und Fiedelbogen

wird der Schauplatz mit einem Mal verändert. Wir erfahren, daß sich das Paar in beträchtlichem Abstand von dem Mittelpunkt des Dorfes aufhält. Die Musik und das Jauchzen dringen nur leise verhallend zu ihm. Der Schluß hat dadurch etwas Unerwartetes, beinahe Pointiertes bekommen. Goethe hatte schon früher einmal denselben Kunstgriff angewendet. In dem prächtigen Gedicht „Die Morgenklagen" vermuten wir den Dichter in demselben Raum, in dem er, wie er so

beweglich und anmutig erzählt, seines Liebchens harrte, bis es am Schluß heißt:

Und nun bist du weder in der Laube
Noch im hohen Lindengang zu finden,

wodurch uns erst kund wird, daß sich der Berichtende inzwischen in den Garten begeben hatte. Diese unvermutete Mitteilung vom Wechsel des Schauplatzes bringt nicht nur frische Bewegung in die Darstellung, sondern sie regt zugleich unsere Phantasie neu an. Wir gewinnen den Begriff einer größeren Ausdehnung des Erzählten und einer längeren Dauer des geschilderten Zustandes. Beide Gedichte erhalten durch diese Aprosdokese einen volleren und reicheren Abschluß.

Von der äußeren Form des Liedes ist der Refrain das am meisten Charakteristische. Wie glücklich er gewählt ist, fühlt jeder. Und daß seine Wiederkehr keine mechanische Wiederholung ist, wie leider so oft, versteht sich bei Goethe wohl von selbst. In der ersten Strophe illustriert er das Treiben um die Linde, von dem die beiden vorhergehenden Verse allgemeine Kunde gaben, gleichsam musikalisch, indem er tonmalend den Klang der Instrumente wiedergibt. In der zweiten deutet er, indem er zwischen die Antwort des Mädchens geschoben ist, an, daß die Musik, während sie spricht, fortdauert. In der dritten verstärkt er die Darstellung der sinnlichen Stimmung, in der vierten hingegen drückt er — eine ganz neue Variante — wie ich schon bemerkte aus, daß Lärm und Musik nur noch aus der Ferne erklingen. Bezeichnend ist aber die Änderung des Wortlautes im letzten Verse gegenüber dem der ersten Strophe an dieser Stelle. Dort (So ging der Fiedelbogen) wird nur der Musik gedacht. Hier dagegen heißt es mit Steigerung: Geschrei und Fiedelbogen, womit kurz und sinnfällig die Ausartung der Stimmung angedeutet wird.

Das Versmaß schmiegt sich, wie immer bei Goethe, dem Sinn und Inhalt des Gedichtes trefflich an. Die Strophe ist ein regelmäßig gebautes Gefüge von acht rein jambischen Versen mit abwechselnd vier und drei Hebungen. Nur ein Vers, der sechste, bietet zwei Hebungen. Der überwiegend stumpfe Reim, im dritten und achten Vers durch einen klingenden abgelöst, stimmt gut zu der Einfachheit und Natürlichkeit des volksmäßigen Liedes. Daß der gleiche klingende durch sämtliche vier Strophen durchgeht, verstärkt diesen Charakter und gibt dem Ganzen eine besondere Geschlossenheit. Während Goethe aber hinsichtlich des Reimes und in der Metrik öfters lässig ist, weist unser Lied vollständig reine Bindungen auf und in der Betonung nur eine geringe Freiheit, insofern im vierten Vers der vierten Strophe in dem Wort „schmeichelte" das temporale Suffix höher betont ist als das unmittelbar an den Stamm gefügte: er schmeí chelté. Übrigens bietet gerade dieses Wort ein schönes Beispiel Goethischer Sprachkunst. Indem das Verb durch den Zusatz der adverbialen Bestimmung „bei Seit" aktive Bedeutung erhalten hat, drückt es den Vorgang ebenso kurz wie schlagend aus. Sonst ist nur noch eine sprachliche Besonderheit zu verzeichnen: atmend im fünften Vers der dritten Strophe „Und ruhten atmend Arm in Arm" ist prägnant gebraucht und bedeutet rasch atmend, keuchend.

So wurde der derbe, nicht mitteilbare Dialog der Jugendzeit zu einem Liede reifster Kunst umgeschaffen. Wurde auch hier das Bessere der Feind des Guten, und hat der Dichter die alte Fassung vernichtet? Sehr wahrscheinlich. Vielleicht aber — wurden uns doch im letzten Vierteljahrhundert so wichtige, für immer verloren geglaubte Schöpfungen seiner Muse neu beschert — vielleicht tritt sie noch einmal zutage. Willkommen wäre auch sie.

Mitteilungen
aus dem
Goethe- und Schiller-Archiv

Fünfzehn Briefe Goethes und ein Brief Schillers[1]

Herausgegeben von Julius Wahle

I. Goethe

1. An Christian Gottlob Voigt

Weimar den 3. December 1806.

Ob ich gleich sehr wohl weiß, daß man gegenwärtig mit Künsten und Wissenschaften nicht viel Ehre einlegt, so habe ich doch in beyliegendem die Aufforderung honoriren und die verschiedenen Fragepuncte, mehr oder weniger umständlich, in verschiedenen Betrachtungen abhandeln sollen. Bey dieser Gelegenheit sey mir erlaubt eine Bemerkung zu machen. Des französischen Kaisers Majestät sind keineswegs mit dem deutschen Lehr- und Schreibewesen zufrieden, wie sich recht gut voraussehen ließ. Auch haben Allerhöchstdieselben, als sie sich die Leipziger Academischen Deputirten auf der Parade vorstellen ließen, geäußert: es seyen der Academien in Deutschland viel zu viel. Man könne den Unterricht mit wenigern abthun. Wäre es nicht Sache hiervon H. Regierungsrath Müller zu avertiren und ihm aufzugeben, daß er gelegentlich zum Vortheil von Jena handle und negocire.

G

[1] Die Briefe befinden sich, mit Ausnahme von Nr. 6 und 7, im Goethe- und Schiller-Archiv. Sie sind nach Abschluß der Briefabteilung der Weimarischen Goethe-Ausgabe teils neu aufgefunden, teils angekauft worden.

2. An Georg Sartorius

Weimar den 13. April 1808.

Ihre Sendung, mein theurer Freund, hat mir viel Freude gemacht. Da mich der Frühling bald von Weimar loslösen und wahrscheinlich nach Carlsbad führen wird, so dachte ich in diesen Tagen an Sie zu schreiben, um einen freundlichen Laut, wenn gleich keinen fröhlichen, von Ihnen zu vernehmen. Wie manchmal habe ich der Zeit gedacht, in der ich Sie, mit Hoffnung und doch mit wenig Zutrauen auf die Umstände, berief, dann sogleich, wie von einem furchtbaren Geiste gewarnt, Ihr Kommen abrieth und gerade zur rechten Stunde. Denn hätte ich diesen Brief nicht geschrieben, so wären Sie mit in den 14. October verwickelt worden. Doch auch das wäre vorüber, wie jetzt manches einzelne vorübergeht, machte uns nur das, was am Zustande dauernd ist, nicht soviel dulden. Übrigens müssen wir in unserm kleinen Ländchen und Städtchen es als ein großes Glück anerkennen, daß wir wirklich wie im Lande Gosen wohnen. Der Sturm, der uns betraf, ging schnell vorüber, und die Folgen sind für uns keinesweges so drückend wie für andre, ja nächstbenachbarte.

Man hat bey uns nunmehr, um die Kriegsschulden zu tilgen und die Kriegslasten zu tragen, neue Auflagen gemacht, die so leicht und unbedeutend sind, daß Niemand sich darüber zu beklagen hat; und ich gestehe gern, daß man nach meiner Überzeugung viel rascher hätte verfahren sollen. Die Zeit ist jetzt so groß und so bewegt, daß wohl mancher sich zu einem augenblicklichen Opfer lieber entschlösse, als eine Plackerey mehrere Jahre zu tragen. Doch das ist ein eigner Punct, über den ich das Treffende dem Papier nicht anvertrauen mag.

Ihre beyden Bände kommen mir höchst erfreulich. Sie sollen mich nach Carlsbad begleiten. Die neue Staaten-

geschichte auf diese Weise zu recapituliren und die letzten bedeutenden Epochen durch Sie umrissen zu sehen, wird mir vielfache Freude und Belehrung geben.

Dank für das, was Sie mir von unserm Müller sagen. Es ist eine Natur, dergleichen auch nicht wieder zum Vorschein kommen wird, sowie seine Art Bildung für künftige Zeiten auch unmöglich ist. Wie wunderlich haben wir Gleichzeitige uns heraufgewöhnt und heraufgespielt. Die neuste Generation wird heraufgedroschen. Es kann auf diesem Wege auch was mit ihnen werden.

Diesen Winter habe ich mich ganz leidlich befunden und bin nicht ganz unthätig geblieben. Von Carlsbad hören Sie später ein Wort von mir. Es wäre schön, wenn wir uns dieß Jahr zusammenfänden. Mögen Sie mich Herrn Blumenbach vielmals empfehlen.

Goethe

3. An Carl August

Jena den 20. September 1809.

Vorstehend bemerkte Alterthümer zeigte mir Herr Professor Sturm, um meine Gedanken darüber zu vernehmen.

Die kleineren Dinge sind meistens von bekannter Art: elastische schlangenförmige Ringe, eine Spange, eine Nadel und was sonst vielleicht noch einer näheren Betrachtung und weiteren Auslegung bedürfte. Die größeren, schneckenförmigen Körper sind die merkwürdigeren, ein ganzer und vier Stücke, nicht durchaus wieder zu Ganzen zusammenpassend.

In natura habe ich dergleichen niemals gesehen; auch erinnere ich mich keiner Abbildung: doch scheinen es tönende Instrumente gewesen zu seyn.[1] Daß man sie schnecken- oder hornartig gebogen, scheint von der Form der Blas-

[1] Zu dieser Zeile am Rande eigenhändig und wieder gestrichen: „gegossen. guter Klang".

instrumente hergenommen. Daß sie einen Einschnitt haben, der durchläuft, nähert sie unseren Schellen, daß [1] sie nicht geschlossen sind, unsern Stimmgabeln, und man darf nur einen kleinen Stein hineinwerfen und sie schütteln, so giebt es einen Ton wie unsere Kuhglocken, und ich glaube daß sie eher auf diese Weise als durch äußeres Anschlagen ihren Zweck erreicht haben.

In den antiquarischen Büchern, die sogleich zur Hand sind, findet sich nichts Ähnliches; man wird aber in einigen Tagen auf der Weimarschen Bibliothek nachsehen und sonst noch Nachforschung halten, wie auch wegen des Alters dieser Gegenstände Vergleichung anstellen.

Ich habe zu diesem, wie auch zu dem gewünschten chemischen Zweck ein paar von den zerbrochenen Stücken zurückbehalten. Leider daß der Verlust unsres wackern Göttlings auch diesmal fühlbar wird.

Mir das weitere vorbehaltend Goethe

4. An Carl Christoph Sturm

Ew. Wohlgebornen

sende die mir gefällig mitgetheilten Alterthümer mit Dank zurück, jedoch nicht sämmtlich. Ich habe zwey Stücke zurück behalten, um mir von dem hiesigen Kupferschmied Pflug darnach eine Copie machen zu lassen, weil mich die Form sehr interessirt. Ist dieses geschehen, so erhalten Sie das Original gleich wieder zurück.

In Weimar hat man diese Dinge gleichfalls merkwürdig gefunden. Ich habe zu meinem ersten Promemoria, welches ich mit hinüberschickte, noch einiges hinzuzufügen, wozu mir jetzt die Zeit abgeht. Auch dieses erfolgt nächstens. Der ich mich bestens empfehle

Jena den 23. September 1809. Goethe

[1] „daß — Stimmgabeln" eigenhändiger Zusatz.

5. An Carl August

[21. oder 22. Oktober 1810.]

Beyliegend erhalten Ew Durchl einen unerfreulichen Brief von Brizzi, unser Engagement war freylich sehr förmlich und er kann anführen daß er seine Zeit nicht anders habe nützen können. Vielleicht findet Ew Durchl Einsicht dieser verwundeten Sache ein Mittel.

G

6. An Pius Alexander Wolff

Bey der Rolle des Romeo hätte ich folgendes zu erinnern:

1.) im zweyten Acte käme er, so wie nachher Julie, zwischen den beyden architectonischen Culissen heraus, welche hier den Eingang in den Garten vorstellen.

2.) Den Anfang des fünften Acts

„Trau ich des Schlafes schmeichlendem Erbarmen"

würde ich rathen, gleich heiter zu sprechen, wie es der folgende Vers gewissermaßen fordert.

3.) An der Grabesthüre wäre das Brecheisen sachter niederzulegen, wenigstens dergestalt, daß das obere Ende schon die Erde berührt, wenn das untere aus der Hand losgelassen wird.

Das Übrige geht alles schön und vortrefflich. Ich hoffe für heute Abend den besten Succeß.

Weimar den 1. Febr 1812. Goethe

7. An Anna Amalie Wolff

Meinen aufrichtigen Glückwunsch zu dem heutigen schönen Tage, wertheste Madam Wolf, begleitet eine Antwort auf Ihre neuliche Anzeige. Recht gern mag ich einen freundlichen Tausch oder ein sonstiges Arrangement wegen man=

cher Rollen begünstigen und es soll mir ganz angenehm seyn, wenn Sie die Rolle der jähzornigen Frau an Frau von Heygendorf abtreten wollen. Ich hoffe bald das Vergnügen zu haben, Sie bey uns zu sehn, so wie ich zu den heutigen Nachmittag- und Abendstunden unzählige Robber und recht viel Glück wünsche.

Weimar den 10ten December 1812. Goethe

8. An Friedrich Wilhelm Riemer?

Wollten Sie, mein lieber Herr Doktor, um die Jenaische Sache vorzubereiten, eine Instruction für den Bibliotheksdiener aufsetzen. Soviel ich weiß, hat der vorige nur nach mündlicher und Gewohnheits-Anweisung sein Amt verwaltet.

Weimar den 22. April 1814. G

9. An?

Ew. Wohlgeb.

sind überzeugt daß mir Ihre liebreiche Gegenwart immer höchst wohlthätig ist. Möge das Übel das Sie befallen, sich bald ins Gute wenden und Sie noch lange, zu unsrer Freude und Nutzen, die Stühle und Sessel behaupten, wohin die zutraulichste Wahl Sie berufen hat. Möge auch ich Ihrer Zufriedenheit gemäß leben und handeln, damit Sie mich Ihrer Neigung und Zutrauens immer werth halten.

W. d. 2 Jan. 1815. aufrichtig geeignet

Goethe.

10. An Carl August

[Etwa 21. Juli 1818.]

Gnädigst zu gedenken.

Der in Frankfurt a. M. intentionirte Ankauf Albrecht Dürerischer Kupfer und Holzschnitte ist ein Geschäft, welches

wohl zu überlegen und nur durch einen treuen Commissionair glücklich auszuführen seyn möchte. Folgende Betrachtungen sind mir daher beigegangen.

I. Die Sammlung, welche die Großherzogliche Bibliothek zu Weimar besitzt, hat sehr große Vorzüge; es sollen siebenzehn Stück daran fehlen, aber die vorhandenen Abdrücke sind von großer Schönheit. Ich habe sie diese Tage durchgesehen und mit der[1] meinigen verglichen, die doch auch aus einigen hundert Blättern besteht, und ich finde unter meinen Abdrücken nur etwan drey welche besser sind als die Großherzoglichen und etwa zwölf die man für eben so gut halten kann.

II. Was die Copien betrifft, welche jener Sammler mit eingeschaltet haben soll, so finden sich deren gleichfalls in der Bibliothekssammlung.

Die vorzüglichsten Copien, worauf der Sammler sein Augenmerk richtet, sind die in Kupfer von Marc Anton nach Albrecht Dürer Leben Mariä in Holzschnitt. Großherzogliche Bibliothek besitzt diese Kupfer in ganzer Folge, aber schwache späte Abdrücke. Nun entsteht die Frage, in wie fern die jenes Sammlers besser sind; denn nur in dem Fall, daß sie vortrefflich wären, würde etwas gewonnen seyn.

III. Eben dasselbe gilt von den übrigen Blättern. Sollte man jene Acquisition machen, so würde alsdenn eine schwere Arbeit zu unternehmen seyn, man müßte sie Blatt für Blatt vergleichen, den besten Abdruck für die Großherzogliche Sammlung wählen, die übrigen aber beseitigen. Wollte man diese letzten nun wieder verkaufen, so treten wieder neue Schwierigkeiten ein, um nur einigermaßen auf seine Auslage zu kommen. Dieses alles zusammen macht mich wünschend, daß man dort einen einsichtigen und redlichen Com-

---

[1] Handschrift: „den".

missionair fände, durch den man nur vorerst eine genaue Nachricht von Kunstwerken überhaupt und von den Dürerischen Kupferstichen insbesondere erhalten könnte.

Es bleibt nichts gefährlicher als abwesend Kupferstiche zu kaufen; es kommt der Fall öfters vor, daß man ein Kupfer für so viele Groschen erhält, als man Thaler bezahlen würde, wenn der Abdruck vortrefflich wäre. Ich habe deshalb an Madame Brentano geschrieben und sie gebeten, einen einsichtigen und zuverlässigen Mann zu diesem Geschäft anzuempfehlen. Wahrscheinlich verzieht sich der Verkauf dieser Sammlung, indessen werde ich unmittelbar von Carlsbad nach Frankfurt correspondiren.

11. An Johann Stephan Schütze

Ew. pp.

haben die Gefälligkeit dem Überbringer, einem jungen geschickten Künstler Namens Schmeller, einige Stunden zu gönnen, damit Ihr werthes[1] Bild unter die begonnene[2] Sammlung so mancher würdigen[3] Mitlebenden und Mitwirkenden, geziemend[4] aufgenommen werden möge.

Mich bestens empfehlend und ein dauerhaftes[5] Wohlergehen wünschend.

Weimar d. 28. Febr. 1825.

12. An Riemer

Herrn Prof. Riemer wünsche heute Abend um sechs Uhr bey mir zu sehen, um an so schönem Abend das Museum in dem Jägerhaus zu besuchen.

W. d. 19. Jul. 1825. G

[1] „werthes" nachgetragen. [2] „begonnene" nachgetr. [3] „würdigen" nachgetragen für gestr. „guten". [4] zuerst: „die wir begonnen haben, möge wohl verdient („wohl verdient" für gestr. „wie billig"). [5] „ein dauerhaftes" für gestr. „das beste".

13. An Riemer

Herrn Prof. Riemer wünsche heute früh baldigst bey mir zu sehen. Das Modell der Genfer Medaille ist angekommen, die Inschriften sind zu reguliren. Hofr. Meyer erwartet uns heute Abend in Belvedere um Beschluß zu fassen.

W. den 21. Jul. 1825. G

14. An Riemer

Geneigtest zu gedenken.

Wo kommt etwas Näheres von des Rousseaus Botaniste sans maître vor? In seinen Werken ist nichts davon zu sehen; ich vermuthe daß die Briefe dadurch gemeint sind, welche er in den Jahren 1771 und 72 an Mad. Delessert schrieb; denn selbst in dem Anfange des Jahrs 1770 hegte er in einem Briefe an Herrn de la Tourette einige Abneigung etwas theoretisch durchzuführen. Selbst in dem Conversations Lexicon wird jenes Botaniste sans maître gedacht. Es käme also jetzt bloß darauf an, wo dieser Titel ursprünglich aufgeführt wurde.

Weimar d. 24. May 1830. G

Wann sind wohl diese Briefe an Mad. Delessert zum erstenmal herausgekommen?

15. An Friedrich Jacob Soret

[Mitte October 1830.]

Mögen Sie, mein theuerster den § 73 nochmals ansehen! Die erste Zeile des Originals sagt: Wir wiederholen, die dritte: und erläutern. Die erste Z. der Übersetzung sagt: Nous recapitulons, die dritte: et expliquent.

Sollte es nicht heisen et nous expliquons? Denn es sind nicht die Griffel und Staubfaden, sondern der Autor welcher erläutert. Auch der Genfer Übersetzer nimmt es so.

s. m. G

II. Schiller.

16. An Christ. Gottl. v. Voigt

W 28. Jun. 1803.

Indem ich Ihnen mein verehrter Freund, zu Ihrer glücklichen Zurückkunft Glück wünsche, muß ich Ihnen auch leider gleich eine neue Mühe verursachen. Innliegendes erhalte ich vom D. Niethammer aus Jena, er dringt mich um einen guten Rath, ich kann ihm nicht eher etwas sagen, als bis ich von Ihnen vernommen habe, ob etwas für ihn in Jena möglicher weise zu hoffen ist.

Freilich würde bei jetzigen bedenklichen Umständen unsers lieben Jena, wo der theologischen Facultät zunächst ein bedeutender Verlust droht, das Austreten eines rüstigen und geschätzten Lehrers nicht gleichgültig seyn können, und es würde, wie Sie Selbst wissen, beträchtlich mehr kosten, einen neuen her zu bekommen, als den Niethammer fest zu halten, der mit einer bloßen Expectanz auf die nächste ledig werdende Facultätsstelle zufrieden seyn würde.

Da Niethammer wegen der Erlanger Stelle sogleich einige Schritte zu thun hat, so wünscht er sehr eine baldige Erklärung. Haben Sie die Güte, mich bald mit ein paar Worten schriftlich oder mündlich zu erfreuen. Ich erwarte Ihre gütige Erlaubniß, wann ich Ihnen in diesen Tagen aufwarten darf.

Mit innigster Verehrung
Ihr verpflichteter
Schiller

Anmerkungen.

1. Oktavblatt, Riemers Hand, nur Unterschrift eigenhändig, in einem Faszikel des Kanzler v. Müller-Archivs „Acta meine Absendung ins K. K. französische Hauptquartier nach der Schlacht

von Jena und die weiteren Verhandlungen bis zum Posener Frieden, 15. Dec. 1806 betreffend, Vol. I." — Der Regierungsrat Müller war im Oktober 1806 in das kaiserliche Hauptquartier gesendet worden, um Napoleons Zorn über Carl Augusts Anteilnahme am Krieg in preußischen Diensten zu besänftigen und dahin zu wirken, daß die dem Herzog als Bedingung für die Erhaltung seiner Souveränität gestellte Frist zur Rückkehr in sein Land verlängert werde. Nach Goethes Wunsch sollte er auch im Interesse der Jenaischen Universität wirken, deren Existenz allerdings, und zwar nicht zum geringsten infolge seiner Fürsprache beim französischen Kriegsminister Berthier, durch einen kaiserlichen Schutzbrief (vom 24. November) gesichert war. Voigt schickte Goethes Brief an Müller mit folgender Erklärung: „Eine Beilage von Göthe empfiehlt Ihnen die Akademie. In der That, wenn der große Kaiser eine so liberale, nie dem Geist einer egoistischen Regierung unterworfene Akademie wie die Jenaische protegiren und begünstigen wollte, so könnte das allein viele unsrer Wunden verbinden. Worin etwa solche faveurs bestehen könnten, wird ein Denon[1] besser wissen als wir. Wir würden wünschen: daß die deutschen französ. Unterthanen bey uns studiren dürften. Ja wir würden sogar für diese eigne schickliche Vorlesungen wählen." Die in dem Brief erwähnte Beilage hat sich nicht erhalten.

2. Folioblatt, Riemers Hand, nur Unterschrift eigenhändig. — Goethe, der den Historiker und Politiker Sartorius bei seinem Aufenthalt in Göttingen 1801 persönlich kennen gelernt hatte, berief ihn im Herbst 1806 nach Weimar. Sartorius schreibt (11. Sept. 1806) an den Dichter: „Wie schwierig es auch in tausend Rücksichten für mich jetzt ist, diesen Ort nur auf eine

[1] Künstler und Kunstkenner im Gefolge Napoleons, kam auf seinen eigenen Wunsch am 18. Oktober 1806 zu Goethe ins Quartier. Dieser legte ihm in einem Briefe vom 21. Oktober das Schicksal der Jenaischen Akademie dringlich ans Herz (Weim. Ausg. IV 19, 213 f.).

kurze Zeit zu verlassen, so bin ich doch sogleich durch Ihre Gründe überzeugt worden daß dies unumgänglich nöthig sei und noch Ende dieses Monats denke ich bei Ihnen einzutreffen." Und am 15. September: „Alle Schwierigkeiten, und es waren ihrer allerdings ziemlich viele, sind gehoben und vom 21. d. M. an bin ich frei und kann zu jeder Stunde die Reise antreten .... Mit einer Sehnsucht erwarte ich also Ihren nächsten Brief." Es scheint sich damals darum gehandelt zu haben, Sartorius eine diplomatische Stellung oder Mission zu verschaffen, denn er sollte sich auch bei Hofe präsentieren. 1808 hat er Goethe die beiden Bände seiner eben erschienenen Neuausgabe von Spittlers „Entwurf einer Geschichte der europäischen Staaten", den er bis auf die Neuzeit (1807) fortgeführt hatte, übersandt. Goethe las das Werk in Carlsbad (vgl. Tagebuch vom 24. Mai bis 4. Juni und den Brief an seinen Sohn August vom 3. Juni). Mit dem Historiker Johannes v. Müller war Sartorius sehr befreundet. Nachdem Müller nach der Schlacht von Jena in schmählicher Weise von Preußen abgefallen und zu Napoleon übergetreten war, wurde er vom Kaiser nach Fontainbleau beordert (Oktober 1807) und zum Minister-Staatssekretär des neugebildeten Königreichs Westfalen ernannt, eine Stellung, die er schon nach wenigen Wochen aus Gesundheitsrücksichten aufgab und mit der des Generaldirektors des öffentlichen Unterrichts vertauschte. In einem undatierten Brief an Goethe, der aber obigem Briefe vorausgehen muß, erzählt Sartorius auf Grund von Müllers eigenen Mitteilungen die Geschichte von dessen erster Begegnung mit Napoleon in Berlin (20. Oktober 1806) und der Berufung nach Fontainbleau. Die von Goethe gewünschte Zusammenkunft mit Sartorius fand im Oktober in Weimar statt, wo letzterer mit seiner Frau vom 8. bis 19. weilte (vgl. Goethes Tagebuch aus dieser Zeit und seinen Brief an Christiane vom 12. Oktober).

3. Von Riemers Hand, eigenhändig unterzeichnet, in einem

„Köstritzer Antiquarisches" bezeichneten Umschlag; auf demselben Bogen vorausgehend die Kopie des Fundberichts (Köstritz im September 1809), nachfolgend die hier undatirte, vom 14. März 1810 stammende, also später zugefügte Darlegung Goethes, die in der Weim. Ausg. 48, 238, $_{34}$—240, $_{10}$ gedruckt ist, alles von Riemers Hand. — Über die von einem pflügenden Bauer bei Köstritz im September 1809 gefundenen altertümlichen metallenen Geräte, die Professor Carl Christoph Sturm Goethe am 20. September in Jena zeigte (vgl. Tagebuch von diesem Tage), hat dieser, nachdem er sich in Altertumswerken Rats erholt hatte (vgl. Tag- und Jahreshefte 1809, Weim. Ausg. 36, 51 f.), am 27. September einen vorläufigen Aufsatz niedergeschrieben (48, 237 f. und Briefe 21, 86 ff.); daraus und aus der oben angeführten späteren Niederschrift vom 14. März 1810 ist dann ein Aufsatz entstanden, der 1812 im 2. Bande der von Goethes Schwager Vulpius herausgegebenen „Curiositäten der physisch-literarisch-artistisch-historischen Vor- und Mitwelt" anonym erschien (48, 151 ff.). Goethe hielt die gefundenen Geräte für Klanginstrumente aus der heidnischen Zeit, die von den alten Germanen zu gottesdienstlichen Zwecken, namentlich bei Gewittern, verwendet wurden. Das Schreiben, das weniger den Charakter eines Briefes als den eines Promemoria hat (vgl. den folgenden Brief an Sturm), ist ohne Adressaten überliefert; aus dem Tagebucheintrag vom 20. September: „An Serenissimum mit Sendung der Antiquitäten" darf geschlossen werden, daß es an Carl August gerichtet ist. Der Jenenser Professor der Chemie, J. F. A. Göttling, war gerade kurz vorher (am 1. September) gestorben.

4. Quartbogen, von Riemers Hand, Unterschrift eigenhändig. — Das hier erwähnte „erste Promemoria" ist Nr. 3. Daß dieses an Carl August gerichtet ist, geht auch aus Sturms Notiz auf der Adressenseite des vorliegenden Briefes hervor: „Aus diesem Brief ergiebt sich daß Hr. v. Goethe Sr. Durchlaucht nächstens Nachricht geben wird."

5. Quartbogen, eigenhändig. — Den Münchner Kammersänger Antonio Brizzi, einen seinerzeit berühmten Baritonisten, hatte Goethe im September 1810 beim Fürsten Lobkowitz auf Schloß Eisenberg in Böhmen kennen gelernt und mit ihm gleich ein Gastspiel in Weimar im November verabredet (vgl. Brief an Carl August 14. September, Briefe 21, 382ff.), wobei die Oper „Achille" von Paer in italienischer Sprache zur Aufführung gelangen sollte. Es stellten sich aber verschiedene Schwierigkeiten ein — die Weimarischen Sänger konnten nicht in der kurzen Zeit die Partien dieser Oper italienisch studieren, und Stromeyer, der den Agamemnon singen sollte, hätte infolge eines längeren Urlaubs mit dem Studium seiner Rolle nicht rechtzeitig fertig werden können — so daß Brizzis Gastspiel auf das nächste Jahr verschoben werden sollte (vgl. Goethes Brief an Brizzi vom 4. Oktober, Briefe 30, 155ff.). Darauf wollte Brizzi offenbar nicht eingehen — sein Brief ist nicht mehr vorhanden — und in dieser verfahrenen Situation wendete sich Goethe an Carl August (vgl. auch Tagebuch vom 22. Oktober). Darauf antwortete dieser am 22.: „Wenn man die Moralität der Religion der Italienischen Künstler kennt, so kann man nicht läugnen, daß Brizzi zu Folge seiner mor[alisch].relig[iösen] Grundsätze recht hat. Ein Luther[isch] moralisirter Künstler ... hätte vielleicht anders gehandelt. Jetzt da wir im Unrechte gegen einen Italiener uns befinden, wäre es wol am rathsamsten, für unser zu bezahlen nöthiges Geld doch wenigstens etwas, sei es auch vorübergehende Töne zu haben, und Brizzi herkommen zu lassen ...." (Ungedruckt.) Goethe schrieb noch am selben Tage in diesem Sinne an Brizzi (Briefe 30, 157), der Sänger kam und gastierte an mehreren Abenden in „Ginevra" von Mayer und in „Achill".

6. Quartbogen, Riemers Hand, nur die Namensunterschrift eigenhändig. Adresse: „An Herrn Hofschauspieler Wolff". Dieser und der folgende Brief im Besitz von Herrn Generalmajor a. D.

Grieben in Berlin, der den Abdruck freundlichst gestattet hat. — Am 1. Februar 1812 fand die erste Aufführung von „Romeo und Julie" in Goethes Bearbeitung statt, wobei Wolff den Romeo, seine Frau die Julie spielte.

7. Quartbogen, von der Hand des Schreibers Carl John, nur die Namensunterschrift eigenhändig. Adresse: „An Madam Wolf". — In dem einaktigen Lustspiel „Die jähzornige Frau" spielte zuerst (Februar und Juni 1810, März 1811) Amalie Wolff die Rolle der Frau v. Volmar, bei der Wiederaufnahme des Stückes im Mai 1816 Frau v. Heygendorf.

8. Oktavblättchen, von der Hand der Caroline Ulrich, seit November 1814 Riemers Frau; Unterschrift eigenhändig. — Wahrscheinlich an Riemer gerichtet.

9. Quartbogen, eigenhändig.

10. Foliobogen, Hand des Jenenser Bibliotheksschreibers Färber. — Zur Versteigerung der kostbaren Kunstsammlung des Frankfurter Kaufmannes Clemens Alois Hohwiesner hatte Goethe Antonie Brentano um Empfehlung eines Vertrauensmannes gebeten; diese schlug den Rat Johann Friedrich Schlosser vor, der ohnehin Goethes Geschäftsträger in Frankfurt war (vgl. Goethes Briefe an Antonie Brentano 20. Juli und an Carl August 15. August, Briefe 29, 247 f., 265 und 394). In der Auction, die erst im Juni 1820 stattfand, kaufte Schlosser für Goethe eine Anzahl Kupferstiche, darunter, zu dessen besonderer Freude, „Cäsars Triumphzug" von Mantegna (vgl. Briefe an Schlosser und Meyer vom 30. Juni 1820).

11. Concept von der Hand des Schreibers John mit eigenhändigen Bleistiftkorrekturen, auf der Rückseite von H^{38} der Handschriften zu Faust II 3. Akt (Weim. Ausg. 15^2, 69). — Der Hofmaler Johann Joseph Schmeller zeichnete für Goethe eine Reihe Porträts zeitgenössischer Persönlichkeiten. Schütze war Schriftsteller in Weimar. Vgl. auch Tagebuch vom 28. Februar 1825: „Billet an Dr. Schütze. Schmeller dasselbige abholend" und vom 1. März: „Schmeller hatte das Porträt von Schütze gebracht."

12. Kleines Blättchen, Johns Hand, Unterschrift eigenhändig. — Im Jägerhaus befand sich seit 1822 die Gemäldegalerie des Großherzoglichen Museums.

13. Wie Nr. 12. — Unter den Medaillen, die zur Feier der großen Erinnerungstage im Herbst 1825 geprägt wurden, befand sich auch eine auf die Großherzogin Luise, die Erretterin Weimars nach der Schlacht von Jena, die von den Genfer Medailleuren Bovy hergestellt wurde. Sie trägt das Bild der Fürstin mit der Umschrift „Luisen Großherzogin zu Sachsen", auf dem Revers einen Kranz von Sternen und in dem von einem Eichenkranz eingefaßten Mittelfelde die von Goethe herrührende Inschrift „Das gerettete Weimar MDCCCVI". Die Medaille wurde der Großherzogin am 14. Oktober übersandt. (Vgl. auch das Tagebuch vom 21. Juli.)

14. Quartbogen, Johns Hand, Unterschrift eigenhändig. — Riemers Anwort ist aufgeklebt: „Rousseaus botanische Studien fallen vorzüglich in den Aufenthalt auf dem Bieler See seit 1765. Dort schrieb er seinen Botaniste sans maître. Auch in Paris sammelte er noch Kräuter." Und dann weist er die Stellen in den Confessions nach, wo Rousseau von seinen botanischen Studien spricht. Schon am 30. Mai hatte Goethe nach diesen Stellen gefragt (Briefe 47, 68). Einen Abschnitt über Rousseau als Botaniker schob Goethe ein in die „Geschichte meines botanischen Studiums" für die damals vorbereitete Neuausgabe der „Metamorphose der Pflanzen" mit Sorets französischer Übersetzung, die 1831 erschien. Er schickte ihn am 14. Oktober an Soret (Briefe 47, 296). Mademoiselle Delessert, spätere Mad. Gautier, war eine botanische Freundin Rousseaus, für die er ein kleines Herbarium einrichtete; Marc Antoine Louis Claret de Fleurieu de La Tourette, botanischer Schriftsteller, war ebenfalls mit Rousseau befreundet.

15. Quartblatt, eigenhändig. — Es handelt sich um Sorets Übersetzung der Metamorphose der Pflanzen (vgl. zu Nr. 14), an deren Durchsicht Goethe mit Soret seit dem 18. Februar 1829 beschäftigt war. Da der 3. Druckbogen des Werkes laut Tage-

buch am 26. und 27. September 1830 bearbeitet, der 5. Revisionsbogen am 26. Oktober abgefertigt wurde, so dürfte die Arbeit am 4. Bogen, der den § 73 enthält, etwa in die Mitte zwischen diese beiden Daten fallen, demnach der Brief Mitte Oktober 1830 anzusetzen sein. Die gewünschte Änderung ist natürlich ausgeführt. Der Genfer Übersetzer ist Frédéric de Gingins-Lassaraz, dessen Übersetzung 1829 zu Genf und Paris erschienen ist (vgl. Goethes Briefe an Soret, herausg. von Uhde S. 93 und Goethes Äußerungen in dem „Wirkung dieser Schrift" benannten Teil des Werkes, Weim. Ausg. II 6, 264 f. und 271 ff.).

16. Quartbogen, gefunden in Akten der theologischen Fakultät (Kultusdepartement des Großherzogl. Ministeriums); eigenhändig. — Auf der 3. Seite des Bogens Voigts Konzept der Antwort an Schiller: Niethammer werde Jena nicht verlassen, da Serenissimus bei der ersten Vakanz in der theologischen Fakultät ihm für die ordentliche Professur seine Stimme geben und dahin wirken werde, daß auch die anderen Herren Erhalter der Universität beistimmen werden. Niethammer ging aber trotzdem, und zwar nicht nach Erlangen, sondern nach Würzburg. Das Jahr 1803 brachte der Jenaischen Universität auch sonst noch schwere Verluste: sie verlor den Theologen Paulus, den Philosophen Schelling, den Juristen Hufeland, die ebenfalls nach Würzburg berufen wurden, den Anatomen Loder und den Philologen Schütz, die nach Halle gingen. Schiller, der über den Rückgang der Universität sehr bekümmert war, bemühte sich den Herzog und das Ministerium zu einem nachdrücklichen Handeln zu bewegen, um einzelne der abgehenden Lehrer zu halten; so setzte er sich außer für Niethammer auch für Paulus ein (vgl. seinen Brief an diesen vom 2. September, Jonas 7, 67). Und an Körner schrieb er am 10. Oktober (ebenda S. 83): „Hätte mich die Natur zu einem akademischen Lehrer gestempelt, so entschlösse ich mich kurz und gut, und ginge selbst wieder hinüber, um etwas um mich herum zu versammeln und andere nach zu ziehen."

Ein Bericht über Goethes Erkrankung zu Beginn 1823

(Betty Wesselhöft an Zelter)

Von Max Hecker

Zelter an Goethe, 8. März 1823: „Gestern mittag im Künstlerverein ist Dir ein Vivat gebracht worden, daß Dir die Ohren müßten geklungen haben. Da man nun von mir etwas Gewisses, Neues wissen wollte, habe ich unseres August Brief vom 26. vorgelesen und noch einen interessanten Brief aus Jena, der Deine Krankheitsgeschichte enthält, vom 28. Februar, und endlich ein gestohlnes bulletin Deines treuen Arztes Rehbein."

August v. Goethes kurzer Bericht über seines Vaters Erkrankung, gleichlautend an mehrere Freunde des Hauses versandt, liegt seit langem gedruckt vor in den Briefwechseln Goethes mit Boisserée, Grüner, Rochlitz, Schlosser, Schultz, Zelter; jener Brief aus Jena aber, von dem Zelter spricht, soll hier zum ersten Male der Öffentlichkeit mitgeteilt werden. Er ist verfaßt von Betty Wesselhöft, der unverehelichten Schwägerin des Jenaer Buchhändlers K. F. E. Frommann, die seit einem gemeinsamen Badeaufenthalt in Wiesbaden vom Sommer 1816 in Briefwechsel mit Zelter geblieben war. Sie schreibt:

Jena, den 27. Februar 1823.

Länger kann ich nicht gegen Sie schweigen, lieber Zelter, doch Dank sei's dem Himmel, daß ich den Brief, der am

verwichenen Montage schon fertig an Sie dalag, wieder vernichten konnte.

Goethe ist sehr krank gewesen, doch Gottlob! jetzt nach der Ärzte Ausspruch außer Gefahr. — Welche Tage der Angst sind das auch für unser kleines Häuflein seiner treuen Anhänger, seiner innigen Verehrer gewesen; wie viel bitterer fühlte ich noch den Schmerz, wenn ich an Sie dachte, und Ihr Bild kam in den Tagen eigentlich nie aus meiner Seele. — Da ich nicht wissen kann, ob einer im Goetheschen Hause daran denkt, Ihnen ordentlichen Bericht über die Krankheit abzustatten, wohl aber fürchten muß, daß das Gerücht manches in Berlin darüber verbreitet, will ich alles treulich erzählen, was mir davon bekannt ist.

Vor ungefähr 14 Tagen fühlte Goethe ein Unwohlsein, welches man jedoch nur für ein leichtes Erkältungsfieber hielt. Der Arzt riet ihm, sich ein paar Tage im Bette zu halten, das wollte er aber nicht. Sonntag vor 8 Tagen, den 16., schüttelte ein heftiger Frost ihn aber auf einmal so zusammen, daß sein getreuer Stadelmann nicht genug herbeiholen konnte, um ihn zuzudecken. Die Ärzte fingen jetzt an, die Krankheit nach den Symptomen ernsthafter zu nehmen, und sprachen von einer Herzentzündung. Adele Schopenhauer, die, wie Sie wissen, immer im Goetheschen Hause ein- und ausgeht, schrieb uns am Mittwoch, dem 19., sehr besorgt. In dem Briefe aber, den wir am Sonntag, dem 23., morgens erhielten, sagte sie uns: daß die Ärzte alle Hoffnung aufgegeben hätten und der Zustand um so schrecklicher sei, da er nicht imstande wäre, zu liegen, aus Mangel an Atem, und die Beine, durch die sitzende Stellung, sehr anschwollen. Er sah niemand mehr als die nächsten, zu seiner Pflege nötigen Personen, phantasierte mitunter, viel von den Farben; einmal haben die Umstehenden auch vermutet, daß er sich für den Griechen hielt, der die türkischen

Schiffe in die Luft gesprengt hat. — Mit Furcht und Zittern erwartete man den Montag, als den 9. Tag, welchen die Ärzte für sehr entscheidend hielten. — Am Sonntag abend spät verbreitete sich hier allgemein die Nachricht durch einen um 6 Uhr aus Weimar gefahrenen Hofmeister aus dem Ziegesarschen Hause, Goethe sei um 5 Uhr nachmittags gestorben. Mich schaudert noch jetzt, da ich das Wort hinschreibe, und Sie können sich unsere Gefühle denken. — Einer schickte zu dem andern, um sich erkundigen zu lassen, keiner wagte mehr zu zweifeln, nach dem, was vorangegangen war; Knebel aber, obgleich er die schreckliche Nachricht auch glaubte, schickte doch Montag gegen Mittag einen Boten hinüber, weil die Post durchaus an niemand einen Brief mitgebracht hatte. — Manche heiße Träne ist hier in aller Stille an dem Tage geweint. Nachmittag 5 Uhr, als noch keine Nachricht diesem schrecklichen Gerücht widersprochen hatte, setze ich mich nieder, um Sie, teurer Freund, darauf vorzubereiten. Nie ist mir ein Brief schwerer geworden, als da ich Ihnen dies Schwert durchs Herz stoßen sollte — und doch war es mir, als dürfe ich Sie nicht ohne Nachricht lassen. — Nun ließ ich den Brief unversiegelt liegen, immer auf Knebels Boten harrend. — Endlich, gegen 8 Uhr, kommt dieser und bringt die Nachricht: daß er noch lebe und die Ärzte hofften, die höchste Krisis sei überstanden. Die Extremitäten sind schon kalt gewesen, mit einem Male hat die kräftige Natur aber wieder die Oberhand gewonnen, und aus der Betäubung wieder zum Bewußtsein gelangend, ist sein erstes Verlangen am Montag abend schon gewesen, daß Ulrike ihm das Haar kämmen und in Ordnung bringen solle. — Nachher hat er zu trinken verlangt, Champagner, Bier, Kreuzbrunnen, und als der Kammerrat ihm ersteres nicht hat geben dürfen, seine Stimme so mächtig über des Sohnes Ungehorsam erhoben, daß Stadelmann, der sich

einen Augenblick entfernt hatte, vor Angst wieder herbeigelaufen ist. Nicht wahr, das ist ein gutes Zeichen, wenn die Galle wieder so rege wird bei euch Männern! — Dienstag lauteten die Nachrichten, deren wir habhaft werden konnten, mitunter günstig, doch widersprechend. Wir versuchten, den Frommann flott zu machen, um endlich einmal recht ordentlichen Bescheid aus Weimar zu haben, denn noch wagten wir nicht, unsern Hoffnungen Raum zu geben. Er war zwar sehr bekümmert um Goethe, aber doch zu dem großen Schritt nicht zu bewegen. Da kriegte endlich die Frankfurterin, die kleine artige Hofrätin Voigt, eine große Anhängerin Goethens, ihren Mann dazu, sich gestern, Mittwoch, morgens früh, nach Weimar zu begeben. Sie kam gestern nachmittag zu uns, und ihr Mann hatte geloben müssen, bei seiner Rückkehr vor unserm Hause abzusteigen, wo der Gries sich auch einfand und also das Hauptquartier war. Von diesem Hofrat Voigt habe ich nun manche der kleinen Details, die ich Ihnen schon gemeldet habe, weil Sie alles interessieren wird, was auf Goethe Bezug hat. — Voigt hatte ihn selbst nicht gesehen, weil noch niemand, auch Riemer nicht, zugelassen wird, doch war er lange im Hause gewesen und hatte sich bei beiden Ärzten, Huschke und Rehbein, erkundigt. Alle behaupten, die Gefahr sei vorüber; nun müssen wir von der guten Natur das übrige hoffen und wollen uns nicht damit quälen, daß gewöhnliche Naturen oft nach solchem Krankheitsanfalle Anlage zur Wassersucht bekommen.[1] Die wird Goethe hoffentlich im Champagner ersäufen, den man ihm Dienstag erlaubt hat, in mäßigen Portionen zu trinken. Mit dem Essen will es noch nicht recht gehen, doch stellen sich auch diese Appetitchen wieder ein, und er hat sich schon einige Gerichtchen

[1] Man will bemerken, daß die Füße und die linke Hand noch geschwollen sind; wird sich aber schon wieder geben.

verordnet. — Länger als Dienstag morgen hat der Großherzog sich nicht zurückhalten lassen, ihn auf ein Viertelstündchen zu besuchen; als der Dr. Rehbein dazu gekommen ist, haben sie sich angelegentlich über Stein- und Erdarten unterhalten, doch da Serenissimus etwas harthörig ist, hat der Doktor den Dolmetscher machen müssen. — Noch ein Lebenszeichen von Goethe. Er hat gestern morgen den Stadelmann gefragt: ob sich nicht einige Personen nach ihm hätten erkundigen lassen, und die Zettel sehen wollen. Ach, wenn der Gedanke hinreichend wäre, einen Namen aufs Papier zu bringen, hätte er die unsrigen unzählige Male darauf lesen müssen! — Es hat immer ein vom Dr. Rehbein geschriebenes Bülletin auf dem Vorsaale gelegen, und um Sie auch durch den eigenen Ausspruch des Arztes zu überzeugen, schicke ich Ihnen das gestrige mit, welches Voigt mir geschenkt hat. Unleidlichkeit, Mißbehagen ꝛc. wird Sie nicht befremden, liebster Freund, denn ich denke Sie mir in ähnlichem Krankheitszustande auch eben nicht wie ein Lamm. — Über die Ignoranz der Ärzte soll Goethe verschiedentlich gewütet und der Dr. Rehbein sein bescheiden Teil abgekriegt haben. — Tut aber alles nichts! Ich beneide einen jeden, der zu seiner Genesung, seiner Pflege etwas beitragen kann, und sollte er es auch mit einigen wohlgemeinten Püffen erkaufen. — Wir können nun leider Gottes nichts tun als uns freuen, das wollen wir aber redlich tun, so wie mir gewiß der Montag einer der schwersten Tage meines Lebens gewesen ist. — Der arme Knebel! — Auch schon ganz mit dem Gedanken vertraut, den Freund, den Zeitgenossen verloren zu haben, setzt er sich gegen Abend, als der Bote immer nicht kommt, hin und fängt ein Gedicht an den Abgeschiedenen an, welches so beginnt: „Die Zeder ist gefallen.“ — Ich ergoß mich in Klagen an Sie, weil für Sie der Schmerz dreifach durch meine Seele

drang, habe aber meinen Brief wohlweislich in den Ofen gesteckt.

Dieser lange Brief, den ich mit unendlich viel leichterem Herzen schreibe, kann erst morgen abend zur Post, und da hoffe ich noch ein kleines Anhängsel machen zu können, weil wir morgen doch wohl wieder etwas erfahren. — Gibt es im Goethe-Hause keine dienstfertigen Hände, die Ihnen Bericht abstatten, so kostet es Sie nur ein paar Worte, und ich schreibe Ihnen bald wieder, alles, was ich weiß....

Den 28.

Die Nachrichten lauten ebenso günstig, doch habe ich keine besondere Details erfahren können, selbst von Knebel nicht. — Es ist hier ein Brief von der Frau v. Hopffgarten, der bloß bestätigt, daß die Genesung fortginge. — Frommanns sitzen hier eben mit uns am Teetisch und grüßen den lieben Freund in Berlin gar scheene. Auch die Schwester Bohn will Ihrem Andenken empfohlen sein, und Gries würde den allervortrefflichsten Gruß beifügen, sowie auch Knebel, wenn sie wüßten, daß ich schriebe. — Einen schönen, guten Abend, Morgen oder Mittag, nachdem der Brief bei Ihnen ankommt, lieber Zelter. — Geben Sie mir bald die Beruhigung, daß es Ihnen wohl geht und Sie außer Sorgen wegen des Freundes sind. — Ihre Betty.

Zur Erläuterung ist wenig hinzuzufügen. Stadelmann: seit 1. Februar 1817 in Goethes Haus als Diener tätig. — Dem „Griechen", der die türkischen Schiffe in die Luft gesprengt hat, dem tapferen Branderführer Konstantin Kanaris, der zweimal, am 19. Juni und 9. November 1822, das türkische Admiralschiff in Brand gesetzt hatte, hat Goethe ein Denkmal in seinen „Maximen und Reflexionen" gesetzt (Schriften der Goethe-Gesellschaft XXI Nr. 347). — Ulrike: die Schwester der Schwiegertochter Goethes, Ulrike von Pogwisch, seit dem Spätsommer 1818 in

Goethes Hause lebend. — Kammerrat: der Sohn August. — Hofrat Voigt: Professor der Botanik Friedr. Siegm. Voigt. — Gries: bekannt als Übersetzer des Ariost, Calderon, Tasso. — Frau v. Hopffgarten: Hofmeisterin der erbgroßherzoglichen Kinder. — Das Bülletin Rehbeins, dessen auch Zelter im Briefe vom 8. März erwähnt, hat sich in Zelters Nachlaß erhalten; es lautet:

„Die Nacht hindurch wurde nicht viel geschlafen, daher Unleidlichkeit, Mißbehagen, Unzufriedenheit, daß der Zustand noch immer leidend ist. Der Puls ist fieberlos, nicht schwach, in gehörigen Intervallen, die Zunge rein, feucht. So schreitet auf langsamem Wege die Besserung allmählich fort. 26. Februar. Dr. R."

Neue und alte Quellen

Fritz Jacobi über seinen Woldemar-Streit mit Goethe

Von Max Morris

Der hier mitgeteilte Brief gehört zu den Materialien, aus denen Max Jacobi 1846 den „Briefwechsel zwischen Goethe und Fr. Heinr. Jacobi" zusammenstellte. Es ist begreiflich, daß man damals diesen Zornerguß des reizbaren Mannes beiseite ließ, der sich ja als Freund und als Autor schwer gekränkt fühlen durfte, aber jetzt kann das Schriftstück wohl unbefangen kundgegeben werden. Über den Woldemar-Streit vgl. R. Hassenkamp, Jahrbuch des Düsseldorfer Geschichts-Vereins, Band 9 und 10; Carl Schüddekopf, Goethes Parodie auf Fritz Jacobis „Woldemar", Weimar 1908. Der Brief ist in einer alten Kopie ohne Anfang und Schluß überliefert und befindet sich im Besitz des Herrn Amtsrichters Fritz Jacobi in Sulzbach, der den Druck freundlich gestattet hat.

Auszug aus der Antwort an Madam Schloßer

Düsseldorf den 10. Novemb. 1779.

. . . .

Was Du mir von Göthe schreibst, meine Theure, hat mir den Charakter dieses aufgeblasenen Gecken noch um ein gut Theil eckelhafter und verächtlicher gemacht. Ich kehre ihm auf ewig den Rücken zu, wie fast alle rechtschaffene Männer unserer Nation lange vor mir schon gethan haben. Sein eigener Geist sey mit ihm, und laße ihn glücklich seyn

ohne Gott, ohne Freund, und ohne Tugend. Mir sind diese Nahmen durch meine Bekanntschaft mit Göthe ehrwürdiger als jemahls geworden. Nichts kömmt dem Eindrucke gleich, den ein Mensch wie ich, davon empfängt, wenn ihm, in einem Menschen wie Göthe, etwas zum Gräuel wird. Du weißt die Geschichte unserer Freundschaft zum Theil; ich wollte, daß sie Dir ganz, und so lebhaft gegenwärtig wäre wie mir.

Es ist doch nur Eins, meine Liebe, worauf alle wahre menschliche Größe, worauf alle wahre menschliche Hochachtung sich bezieht: daß wir nehmlich mit Freyheit wählen, und auf dem Gewählten beharren können: heller Verstand und fester Wille. Alle Vollkommenheiten der Sinne, alle Wunderkräfte des Instinkts in einem Geschöpfe vereinigt: es ist und bleibt nur ein Thier, das weder sich selbst, noch den Dingen außer ihm, eine Richtung zu geben weiß. Darum können wir die Zelle der Bienen, das Gebäude des Biebers, das Geniste der Ameise im höchsten Grade bewundern; aber weder Biene, Bieber noch Ameise, auch nur im mindesten hochachten. Hochachtung ist allein für das Wesen, das Willen besitzt, das mit vernünftiger Freyheit handelt. Ich berufe mich auf die Empfindung eines jeden Menschen: in welchen Augenblicken er sich selbst am höchsten geschätzt hat? Zuverlässig in denjenigen Augenblicken, wo ihm das Vermögen am gegenwärtigsten war, einen beständigen Vorsatz zu fassen, Herr über sich selbst zu seyn. Am verächtlichsten hingegen in denen Augenblicken, wo er seinen Entschlüssen zuwider handelte, wo ihn seine Grundsätze verließen, wo ihn das Gegenwärtige verschlang, Sinnlichkeit die Oberhand bekam, wo er der dummen Geistlosen Materie ähnlich wurde, die nur Druck und Stoß des Augenblicks, fremde unmittelbare Gewalt regiert und formt. — In der Beurtheilung andrer folgen wir unablässig eben dieser Regel.

Je übereinstimmiger mit sich selbst wir einen Menschen sehn, je größer ist unsre Hochachtung für ihn; je widersprechender mit sich selbst, je größer unsere Verachtung. „Diese Consequenz", sagt Lessing, „vermöge welcher man voraussagen kann, wie ein Mensch in einem gegebenen Falle reden oder handeln werde, ist es, was den Mann zum Manne macht, ihm Charakter und Stetigkeit giebt; diese großen Vorzüge eines denkenden Menschen. Charakter und Stetigkeit berichtigen so gar mit der Zeit die Grundsätze; denn es ist unmöglich daß ein Mensch lange nach Grundsätzen handeln kann, ohne es wahrzunehmen wenn sie falsch sind. Wer viel rechnet, wird bald merken, ob ihm ein richtiges Einmaleins beywohnt oder nicht." – Eben so wahr ist es im Gegentheil, daß ein Mensch ohne Grundsätze, oder der seinen Grundsätzen nicht getreu ist, nur ein nichtswürdiger Bube seyn kann, und allmählich unter das Vieh hinabsinken muß. Er wird es um so viel schneller, je mehr und je heftigere Neigungen in ihm wohnen, welche nicht nur den Menschen, sondern auch so gar das Thier in ihm mit sich selbst uneins machen.

Verzeih diese Predigt, gute Seele. Der beschönigende Ton in deinem Briefe hat mich dazu gebracht. Es ist kaum begreiflich, wenn Dir, wie Du versicherst, die ganze Ettersburger Geschichte bekannt war, wie Du ihn Dir, in irgend einer Absicht erlauben konntest. – So weißt Du also, was Göthe Woldemar und seinem Verfaßer, nach gehaltenem Gastmahl, für eine schöne Standrede gehalten; mit welchen Ausdrücken (Beyde hätten das Henken verdient) er das Buch verurtheilt: zur wohlverdienten Strafe, und andern zum schreckenden Exempel, an beyden Ecken der Decke an eine Eiche genagelt zu werden, wo es so lange flattern sollte, als ein Blatt daran wäre, wie er selber das Urtheil an einem Exemplar (vermuthlich

dasselbige welches ich ihm geschenkt, und das er in dieser Absicht zu sich gesteckt hatte) vollzogen, und einen großen Jubel über den herrlichen Effect angestimmt hat; daß das Buch an der Eiche befestigt gelassen, und die Spatziergänger sich mit desselben Anblick zu belustigen ermuntert worden sind. — Eine solche Kurzweil, und noch manche andere muthwillige Parodieen, erlaubt sich Göthe gegen einen Mann, dem er die feurigsten Liebesbriefe schrieb; mit dem er, sechs Wochen hintereinander, alle Tage Herz und Seele theilte, mit dem er die heiligste Freundschaft errichtete und beständig unterhalten zu wollen schien; dem er sich am innigsten und vertrautesten gerad um die Zeit überließ, da er nach Weimar verschlagen wurde; den er zwar nachher vernachlässigte, doch aber nie von ihm sich trennte. — Und warum? — Weil Woldemar, so viel Schönes er auch enthält, und so voll großen herrlichen Sinnes er auch ist, dennoch zugleich etwas an sich hat, das Göthe nicht leiden mag, etwas das er nicht zu nennen weiß — einen Geruch: darum! — Gut! Ich weiß es sehr wohl zu nennen was Göthen in Woldemar so zuwider ist. Aber das war es nicht allein. Auch war es nicht bloßer Muthwille. So ein Teufel ist kein Mensch, aus bloßem Muthwillen das alles vergessen zu können, was Göthe zu vergessen, außer Acht zu lassen hatte, um mich mit Lust in Gegenwart von Freund und Feind zu verhöhnen und zu verspotten; andern und sich selbst zum Gelächter zu machen; und meine standhafte, muthige, nie verläugnete Liebe zu ihm, zur Thorheit und zur Schande. — Ich mag mich über sein tolles Thun und Reden weiter nicht auslassen. Kein Mensch, der hinlänglich unterrichtet ist, wird zweifeln können, daß Göthe Grimm, Bosheit und Tücke gegen mich im Herzen hatte. Die Ursachen sind leicht zu entwickeln. — Unter andern mocht er glauben, ich sey wohl frevelhaft genug, mich

vielleicht nicht für ganz unwürdig anzusehn — ihm die Schuhriemen aufzulösen; bildete mir alberner Weise ein (woher? ist bekannt genug) was von seinem Geist in mir zu haben; vergötterte mich also; fiel in Lucifers Sünde. Was war also billiger als daß der Ewige sich rüstete um mich zu verstoßen in die ewige Finsterniß zu dem Teufel und seinen Engeln.

Ich holte mir heute früh den Clavigo, des Carlos wegen, worinn Göthe so ganz leibt und lebt. Indem ich das Buch aufschlug, kam mir die Erinnerung, wie ich das Stück zum erstenmahl gelesen. — — Alles, alles von Göthe, mit welcher Liebe nahm ich es nicht auf? Die Fehler in seinen Werken, über welche Freundschaft mich nicht verblenden konnte, wie sehnlich wünschte ich nicht, sie daraus zu vertilgen? — Und an ihm selbst .... Wie hab ich ihn nicht vertheidigt, vor mir und vor andern; und wo keine Entschuldigung Stich hielt, wo aller Witz, aller Scharfsinn, alle Hypothesen vergeblich waren, mit welch Liebevoller Wehmuth in meinem Busen verborgen, oder mit meinem eigenen Leibe ihn bedeckt? — Du bist manchmahl Zeuge gewesen, und Du kennst Göthe.

Eine Antwort von ihm auf meinen letzten Brief hab ich keinen Augenblick erwartet. Es wäre auch höchst albern und höchst unverschämt von ihm gewesen, wenn er mir eine geschrieben hätte; und worauf man sich bey Göthe noch verlassen kann, ist, daß er keinen dummen Streich machen wird. Recht herzlich habe ich über die Stelle in Deinem Briefe lachen müssen, wo Du sagst: „Dein Verdruß über diese Sache schien ihm aufrichtig leid zu seyn." — Le pauvre homme! — O die gute, edle, freundschaftliche Seele! Aber Gott bewahr uns vor seinen Abstractionen. In einem von Lessings Lustspielen schimpft jemand seinen Vater, und beweist, daß er ihn so gar wohl prügeln dürfe;

zwar bey Leibe nicht, in so fern er sein Vater sey; sondern nur in dieser oder jener Naturrechtlichen Rücksicht. Göthe, mit weit mehr Genie als der alberne Damis von Lessing, möchte seine hohe Abstractionsgabe leicht so weit treiben, und so launicht distinguiren, daß er seinem besten Freunde, so lieb ihm dieser wäre und er ihm nichts zu Leide sagen oder thun möchte, unversehens einmahl die Gurgel abschnitt und bey den Beinen an den Galgen aufhieng — ganz unschuldiger Weise, und so, daß der liebe Freund selber nichts dagegen haben würde, wenn er sich nur in ihn hineindenken und sich an seine Stelle versetzen wollte.

Und so möge der gute, brave, große Göthe hinziehen in Frieden, und ziehe ihm nach wer Lust hat. Ich danke Gott dafür daß wir geschiedene Leute sind. Da er einmahl so ist wie er ist, so schwöre ich Dir, daß ich um vieles nicht wollte, daß mir nicht mit ihm begegnet wäre was mir mit ihm begegnet ist. Auch als Autor bin ich ganz damit zufrieden. Wenn Woldemar nicht dergleichen und noch viel andre Stöße auszuhalten im Stande ist, so mag ihn der Henker holen, und mich selber oben drein; denn, so ist kein gutes Haar auch an mir, und ich bin ein Mensch ohne Sinne und Verstand. Ich muß am besten wissen, was ich in dies Buch hineingelegt habe, und dies alles, wie lauter, wie treu, mit welcher Entäußerung meiner selbst, ohne eine persönliche Rücksicht noch Hinsicht — — Also Schade was um den kleinen Verdruß beym Empfang der ersten Ettersburger Nachricht! Ich war zu gut vorbereitet, und befand mich in einer zu vorteilhaften Lage, als daß er hätte eingreifen können. Schreiben mußte ich an Göthe. Nun weiß ich auch daß mein Brief richtig in seine Hände gekommen ist; und so hat das Lied ein Ende.

Aber so will ich meinen Brief an Dich nicht schließen

. . . .

Louis Stromeyer bei Goethe

Ein Nachtrag zu ‚Goethes Gesprächen'

von Hans Gerhard Gräf

Georg Friedrich Louis Stromeyer, der bedeutende, insbesondere um die Kriegsheilkunde hochverdiente Chirurg und Orthopäde, hat als junger Mann zweimal, in den Jahren 1825 und 26, Weimar besucht und in Goethes Hause verkehrt. Er berichtet ausführlich darüber in dem 1875, ein Jahr vor seinem Tode, bei Carl Rümpler in Hannover erschienenen, zweibändigen Werke ‚Erinnerungen eines deutschen Arztes'. Ich verdanke den Hinweis auf diese, von der Goethe-Forschung bisher übersehenen, wegen ihres wissenschaftlichen, kulturgeschichtlichen und rein menschlichen Gehaltes höchst lesenswerten Aufzeichnungen der Güte des Geh. Medizinalrates Herrn Dr. Franz Fischer in Pforzheim.

Stromeyer, geboren 1804 in Hannover, war der Sohn des dortigen Königlichen Leibchirurgen Christian Friedrich Stromeyer; von seiner Mutter Luise, geb. Louis, die einer Hugenotten-Familie entstammte, erhielt er den französischen Rufnamen. Als Student der Medizin in Göttingen (1823/5), wo Blumenbach und Himly zu seinen Lehrern gehörten, befreundete er sich mit seinem Studiengenossen Eduard Gnuschke aus Danzig, einem Neffen Johanna Schopenhauers. Dieser, sehr musikalisch, ein guter Klavierspieler, hatte schon früh begonnen, Lieder Goethes zu komponieren, und würde sich, wenn die Verhältnisse es gestattet hätten, am liebsten ganz der Musik gewidmet haben. Fleißig musi-

zierten die beiden Freunde zusammen; und als Gnuschke 1824 von einem Ferienbesuch bei der Tante Schopenhauer in Weimar nach Göttingen zurückkehrte, konnte er dem erstaunten Freunde berichten, daß er auch Goethen seine Aufwartung gemacht und dem Dichter des ‚Faust' sogar vorgespielt habe. „Es war mir", erzählt Stromeyer (1, 139), „ein ganz neuer Gedanke, daß sich ein Student der Medizin einem Manne wie Goethe nähern, mit ihm reden und ihm sogar Sonaten vorspielen dürfe; es dauerte lange, ehe ich es für möglich hielt, daß dieß auch einem andern beschieden sein könne, der kein musikalisches Genie sei und nicht der Neffe von Johanna Schopenhauer, die mit Goethe sehr befreundet war. Die nächste Wirkung der Erzählungen Eduards aus Weimar war nur, daß sie mir von neuem den Trieb in die Ferne weckten, die Sehnsucht nach allem, was die Welt Großes und Herrliches darbietet." Für die Osterferien 1825 erfolgte an beide Freunde eine Einladung nach Weimar, sie wurde mit Freuden angenommen. Stromeyer erzählt (1, 169/75):

„. . Goethes Haus . . ist von außen nicht sehr bestechend, schmucklos, durch die Mansarden des zweiten Stocks sogar unschön, dazu liegt es an einem kleinen, wenig belebten Platze, der dem Auge nichts Anziehendes darbietet, und doch gibt es in Deutschland kein Haus, wohin so viele andächtige Pilger aus allen Ländern der Welt gewandert sind.

In einem Wirthshause, dicht neben Goethes Wohnung [‚Der Weiße Schwan'], hatte Eduard Zimmer für mich gemiethet, wo ich die Stille des Platzes sehr angenehm empfand, denn während der drei Wochen, welche ich dort blieb, war ich oft auf das Haus angewiesen [„es schneite und regnete fast beständig"]. Ohne meinen Freund würde es mir nicht gelungen sein, die Verbindungen zu knüpfen, welche den Reiz dieses Aufenthaltes bildeten, ich überließ

mich ganz seiner Führung .... Seine Leistungen in der Musik berechtigten ihn in meinen Augen, überall den Vorzug vor mir zu finden, man ließ es mich aber nicht merken, ich wurde mit derselben Güte und Freundlichkeit aufgenommen. Schon am Tage nach meiner Ankunft betrat ich das Goethesche Haus, um der Frau v. Goethe vorgestellt zu werden, welche mit den Damen Schopenhauer im freundschaftlichsten Verhältnisse stand. Frau Ottilie v. Goethe, geborene v. Pogwisch, des Dichters Schwiegertochter, war eine sehr anziehende Erscheinung. Sie war ungefähr 32 [29] Jahre alt, von zartem Körperbau; eine hohe Stirn, große dunkelblaue Augen, eine fein gebogene Nase, ein bewegtes Mienenspiel drückten Verstand, Gemüth und Heiterkeit aus. Mit ihren schönen beiden Knaben neben sich war sie ein Bild des Glückes und der Anmuth. Ihr Gatte war ein stattlicher Mann, dessen große dunkle Augen an den Vater erinnerten. Ihre Schwester Ulrike v. Pogwisch hat hellere Augen und lichteres Haar, als Frau v. Goethe, sie ist witzig und heiter wie diese, aber zur Zeit etwas leidend durch einen Sturz auf das Hinterhaupt, welchen die Ungeschicklichkeit eines Tänzers verschuldete. Sie mußte sich führen lassen, weil sie die Fähigkeit verloren hatte, geradeaus zu gehen, wurde aber völlig davon geheilt.

Ich würde es nicht gewagt haben, den Wunsch auszudrücken, Goethe selbst vorgestellt zu werden, und hätte ruhig gewartet, bis sich die Gelegenheit, ihn zu sehen, gefunden hätte, ohne ihm beschwerlich zu werden, aber die Damen-Lenkerinnen unseres Geschickes hatten es anders beschlossen. Einige Tage später mußte mich Eduard Morgens 11 Uhr vorstellen. Wenn man die schöne malerische Treppe bis zum ersten Stock erstiegen hat, sieht man auf dem Vorplatze die Büste der Juno. Im Vorzimmer stand Byrons Colossalbüste, im Empfangszimmer, zwischen dem

Fenster und der Thür, welche in das folgende Zimmer führte, der colossale Jupiterkopf. Goethe trat bald zu uns ein, ich hatte das Glück, ihm eine halbe Stunde gegenüber zu sitzen, unsere Unterhaltung drehte sich um Göttingen, die dortigen Professoren, namentlich um Blumenbach. Sein Kopf war auf das günstigste beleuchtet, er hatte den Rücken dem Jupiter zugewendet, vom Fenster fiel das volle Licht auf seine linke Seite. Ich habe ihn später öfter gesehen, aber dieser erste Eindruck war bleibend. Er war damals 75 Jahre alt und doch noch von großer unvergleichlicher Schönheit. Ich konnte nicht umhin, seinen Kopf mit dem des olympischen Zeus zu vergleichen. Wie viel edler ist doch Goethes Haupt! .... Carus, der Goethe 1821 sah, bemerkt über dessen Aussehen: ganz wie uns Rauch ihn dargestellt hat! Ganz wie gemalt! würde Gumpelino gesagt haben. Allen Respect vor Rauch, aber Goethe war doch schöner, als Rauchs Büste ihn darstellt, er lebte ja und sprach. Man sagt wohl: ein sprechendes Bildniß, aber das sind Redensarten, noch nie hat ein Bild gesprochen. Wie muß er erst ausgesehen haben, ehe ein breiter Altersring einen Theil seiner dunklen Iris versteckte. Er war majestätischer, wenn er saß; wenn er stand, bemerkte man, daß seine Unterextremitäten etwa um einen Zoll zu kurz waren. Carus, der auch schon den Greisenbogen sah, hat dieß nicht bemerkt, obgleich er eine Proportionslehre für Maler geschrieben hat ....

Von den Soiréen, denen ich in seinem Hause beiwohnte, erinnere ich mich vorzüglich der liebenswürdigen Art, wie seine Schwiegertochter mit ihm umging, und wie glücklich ihn dieß zu machen schien. Man irrt sich, wenn man glaubt, sein Alter sei verlassen gewesen, für eine beglückende Hausfrau konnte ihm niemand besseren Ersatz geben, als Frau Ottilie. ...

Wenn man Goethe gesehen hat, wird es begreiflich, daß

er es unterlassen konnte, sich die passende Lebensgefährtin zu suchen. Seine Siege wurden ihm zu leicht; weil er selbst nicht genug gequält wurde, quälte er seine Geliebte, bis es mit der Liebe vorbei war. Signor, la donna ognora tempo ha, di dir cosi! singt Susanna in ‚Figaros Hochzeit'. Aber auch Susanna würde vielleicht zu früh Ja gesagt haben, wenn Goethe um sie geworben hätte.

Nach dem Besuche bei Goethe freute ich mich, daß ich ihm gegenüber nicht verlegen gewesen war, und machte mir auch keine Gewissensbisse darüber, ihm eine halbe Stunde geraubt zu haben. Er klagt ja doch, daß die Zeit nicht immer gut hinzubringen sei, und macht seine Studien bei Besuchen, die er erhält. Sein Urtheil über junge Leute, welche ihn damals aufsuchten, lautet nicht günstig. . . . [Hier folgt die bekannte Äußerung Goethes zu Eckermann vom 11. März 1828.]

Glücklicher Weise paßte dieses traurige Bild nicht auf uns, Goethe wird sich über uns nicht beschwert haben, denn wir unterhielten uns unter seinem eigenen Dache vortrefflich mit Dingen, die ihm selbst theuer waren, nur eine Treppe höher, denn Frau Ottilie wohnte in der Mansarden-Etage, wo wir täglich einige Stunden zubrachten, während Goethe mit Eckermann beschäftigt war.

Frau Ottilie sang sehr schön, und Eduard begleitete vortrefflich. Wir lernten durch sie die Irish melodies von Thomas Moore zuerst kennen, alles, was darin Patriotisches vorkommt, sang sie mit großem Feuer. Ich höre sie noch singen: O the shamrock, the green immortal shamrock, chosen leaf of bard and chief, old Erins native shamrock! Oder wie sie das Recitativ aus dem ‚Tancred' vortrug: O patria! dolce, ingrata patria! Das war schön und unvergeßlich, es weckte den Gedanken, auch wir liebten unser Vaterland, aber man müßte doch in der That ver-

nagelt sein, wenn man in Goethes Hause nicht auf den Einfall käme, daß man Grund dazu habe. Zu unseren Unterhaltungen im Goetheschen Hause gehörte auch das Besehen von Kupferstichen, welche demselben reichlich zuflossen. Bei dieser Beschäftigung sagte Frau Ottilie einmal: Goethe würde mich gewiß gern um sich haben, weil ich so vorsichtig mit Kunstwerken umgehe. Dieser Ausspruch ist mir wieder eingefallen, als ich so viele zerschossene Glieder zu behandeln hatte. . . .

Wie Felix Mendelssohn einige Jahre später, so versuchte es auch Eduard, Goethe für Beethovensche Musik zu gewinnen, Goethe wollte nur von Mozart hören. Eduard spielte die verständlichsten Sätze von Beethoven, ohne vorher den Componisten zu nennen. Goethe fand sie dann schön und erfuhr hinterher den Namen des Tondichters.[1] . . . . .

Eckermann kannte ich schon von Hannover her, er kam nie zum Vorschein, sein Leben war ganz dem Dienste des alten Dichters geweiht, dem er seine eigene Poesie zum Opfer brachte. Er hat wohl daran gethan; was hätte er Besseres schaffen können, als das schöne Bild Goethes im Spiegel einer reinen, liebenden Seele?

Goethes Freund und Beschützer, den Großherzog Carl August, habe ich nicht gesehen, wohl aber seinen Sohn, den damaligen Erbgroßherzog, .. Ich hatte die Ehre, ihm in einer Soirée bei Frau Schopenhauer einige Lieder vorzusingen und von ihm gelobt zu werden. Ich würde es nicht

---

[1] Der Balladen-Komponist Carl Loewe bemerkt in seinem Tagebuch 1833 Juni 28: „Besuch des Dr. E. Gnuschke aus Danzig; .. Bei Tische sprachen wir einiges von den Goetheschen musikalischen Soiréen, denen Gnuschke thätig beigewohnt hatte. Frau v. Goethe, .. hatte damals gebeten, nichts von Beethoven, überhaupt nichts über Mozarts Zeit hinaus vorzutragen" (Dr. Carl Loewe's Selbstbiographie. Für die Öffentlichkeit bearbeitet von C. H. Bitter, Berlin 1870, S. 164). H. G. G.

gewagt haben, Goethe vorzusingen, vielleicht, wenn ich ihn vorher hätte lesen hören, aber ich bin nicht so glücklich gewesen und war zu schüchtern, es anzustreben."

Das zweite Mal kam Stromeyer von Berlin aus, nach vollzogener Doktor-Promotion, in den Osterferien 1826 für drei Wochen nach Weimar. Goethes Tagebuch erwähnt seinen Besuch unterm 26. April: „Herr Stromeyer, der Medicin Beflissener, von Berlin kommend", und in Goethes Listen der eingeladenen Personen vom 20. und 27. April findet sein Name sich neben denen Gnuschkes und der Damen Schopenhauer genannt. Stromeyers Bericht über diese Zeit (1, 211/5), der leider keine Einzelnheiten enthält, die für uns in Betracht kommen, schließt mit den auch heute noch beherzigenswerthen Worten über Goethe:

„Man hat ihm den Vorwurf gemacht, er sei kein Patriot gewesen, weil er als alter Mann keine Kriegslieder dichtete wie Theodor Körner und sich über Politik nicht vernehmen ließ. O ihr traurigen Eintagsfliegen, wer hat denn mehr gethan für die deutsche Einheit als Goethe, indem er durch den Zauber seiner Dichtungen alle deutschen Stämme unter den Fittichen seines Ruhmes versammelte? er, der letzte unter den Heroen der deutschen Sprache, welche Weimar sein zu nennen das beneidenswerthe Glück hatte. Das kleine Weimar! durch den Besitz von Wieland, Herder, Schiller und Goethe ist es so groß geworden, daß es dem Gedächtnisse der Menschen nie entschwinden wird. Und wenn man jetzt mit Arndt fragt: Wo ist des Deutschen Vaterland? so kann man antworten: So weit die deutsche Zunge klingt und Goethes ew'ge Lieder singt! In hoc signo vinces, Germania!"

Das Dawesche Goethe-Bildnis

(Siehe das Titelbild dieses Bandes)

Von Hans Gerhard Gräf

Ein glücklicher Stern hat für die Goethe-Verehrer über dem letztvergangenen Lustrum geleuchtet. Schmerzlich Vermißtes, längst verloren Geglaubtes ist überraschend ans Licht getreten: ‚Wilhelm Meisters theatralische Sendung' und — in seiner Bedeutung zwar nicht mit der Dichtung zu vergleichen, doch gleichfalls hochwillkommen — das Dawesche Goethe-Bildnis. Mit Fug und Recht wird daher im ersten Bande des Jahrbuchs dieses Bild (in einer vortrefflichen Wiedergabe der Kunstanstalt Bruckmann, München), unsern Mitgliedern vorgelegt.[1]

Der Engländer George Dawe (1781/1829), Kaiserlich russischer Hofmaler, kam im Mai 1819 nach Weimar, um die russische Kaisertochter, Erbgroßherzogin Maria Paulowna, und Goethe zu malen. Wie aus Goethes Tagebüchern ersichtlich ist, entstand das lebensgroße Brustbild in Öl zwischen dem 4. und 24. Mai. Der wochenlange Umgang mit dem Engländer war Goethen sehr lieb, er gedenkt seiner wiederholt in Briefen als eines „einsichtigen, unterrichteten Mannes von angenehmer Unterhaltung". „Ich suchte ihn", schreibt Goethe am 30. Dezember 1819 an Seebeck, „von der praktischen Seite zu gewinnen, und in kurzem war er mit der Lehre vom Trüben, von der Farbenentstehung durch dessen Vermittlung so bekannt, als wenn er

[1] Vgl. den Aufsatz von H. T. Kroeber in der Leipziger Illustrierten Zeitung Nr. 3642 vom 17. April 1913.

sie erfunden hätte. Dies ist der Vortheil, den man mit Engländern hat, daß sie das Brauchbare vom Unbrauchbaren gleich zu unterscheiden wissen." Dawe behielt das Gemälde als Eigentum; nach seinem Tode ging es in den Besitz seines Bruders, Henry Dawe Esq., über. Seit dessen Ableben im Jahre 1848 galt es als verschollen. Friedrich Zarncke, Rollett und andere bemühten sich vergeblich, seinen Aufenthaltsort zu ermitteln. Endlich tauchte es vor zwei Jahren in St. Petersburg wieder auf, gelangte von dort nach Berlin und wurde im Jahre 1913 von Herrn Arnold Gumprecht in Hamburg als Geschenk dahin gestiftet, wo es vor nahezu einem Jahrhundert entstanden ist, in das Goethe-Haus zu Weimar.

Bis zu seiner Wiederauffindung war das Bild nur in einigen, mehr oder minder gelungenen Wiedergaben in Kupferstich bekannt, von denen diejenige des Engländers Thomas Wright die älteste und zugleich wertvollste ist. Probedrucke des Wrightschen Stichs erhielt Goethe bereits im Herbst 1820 und schrieb am 21. Oktober über das Bild an Hüttner nach London: „... man hält es für das beste, was von mir existirt, nur wollen Freunde behaupten, daß ich nicht immer so gutmüthig aussähe." Nach Vollendung des Stichs ließ Goethe sich wiederholt Exemplare kommen, um sie an Freunde zu verschenken; in seiner Zeitschrift ‚Über Kunst und Alterthum' findet sich auf dem Umschlag von Band 3 Heft 1 (1821) eine Anzeige des Wrightschen Kupferstiches, in der es heißt: „Dieses Blatt .. ist .. unter den vielen in Kupfer gestochenen Bildnissen des Genannten dasjenige, welches ihn am ähnlichsten darstellt." Außer diesen Zeugnissen für die hervorragende Lebenswahrheit des Daweschen Gemäldes sei hier nur noch dasjenige Bernhard Rudolf Abekens angeführt, der am 25. August 1822 an seinen Freund Johann Diederich Gries schreibt (ungedruckt):

„Hätte ich in Hannover etwas mehr Geld gehabt, so hätte ich mir ein Porträt von Göthe gekauft, was ich dort sah; das geistvollste und ähnlichste, was ich kenne; von einem Kupferstecher Dawe, in London erschienen, eben fertig geworden.“ —

Im Erscheinungsjahr des ‚West-östlichen Divans‘ (zugleich dem Geburtsjahr Gottfried Kellers) 1819, entstanden, zeigt uns das Bildnis den 70jährigen Goethe, den Greis; und zwar, im Gegensatz zu den allbekannten Goethe-Bildnissen Gerhard v. Kügelgens und Joseph Stielers, frei von aller Pose, ohne übertriebene Betonung des Geistvollen, Genialen. Dieses Antlitz ist beherrscht vom Ausdruck seelenvoller Güte, tiefen menschlichen Verstehens. „Gutmüthig“ nennt Goethe selbst den Ausdruck, aber es ist nicht philiströse Gutmütigkeit, sondern hohe Menschengüte. Es ist, als ob der Maler im Angesicht des Dichters vor allem die Verkörperung des Wortes empfunden habe:

„Edel sei der Mensch,
Hülfreich und gut!“

Goethes Helden und der Urmeister

Festvortrag gehalten am 6. Juni 1914

von

Gustav Roethe

Hochansehnliche Versammlung!

Wie Held und Dichter für einander leben,
wie Held und Dichter sich einander suchen,
Goethe hat es rein gefühlt gleich Tasso und in Jugend und Alter den Bund des Heroen und des Poeten warm und weise gefeiert:

denn öde wird der tatenvollste Raum;
drum soll die Tat sich mit dem Worte gatten.

Und doch, wo wir von heroischem Sange reden, tauchen uns viel eher die Sänger der Griechen auf, die Gestalten Shakespeares und Schillers und selbst Hebbels. Der bedeutende Mensch, in dem die Freiheit seines Willens mit dem notwendigen Gange des Ganzen zusammenstößt, das erschütternde Schicksal, das den mit der Welt und sich selbst Ringenden dröhnend begräbt, die Tragödie des Daseins, die sich in großen Begebenheiten und Kämpfen abspielt, hat bei den Dichtern des Wallenstein und des Lear viel stärkere Töne gefunden; aber auch die glanzvoll feierliche epische Ruhe, mit der Homer die herrlichsten Helden an uns erzählend vorüberleitet, war Goethe nur nachbildend, nicht auf ureigensten Bahnen beschieden. Ihm fehlt die grandiose Objektivität der großen Tragödie und des heroischen Epos. Einer Gestalt der zweiten Reihe, wie seinem Max Piccolomini, gießt der reife Dramatiker Schiller sein Herzblut in die Adern: zum Helden wählt er sich fast immer, von Wallenstein bis zum Demetrius und Themistokles, von Maria Stuart bis

zur Agrippina und Elfriede, gemischte Charaktere, denen er mit objektiver Kühle gegenüberstand. Und wie viel mehr noch weiß Shakespeare seine Helden von sich zu eignem Leben loszulösen! Das hat Goethe nie gekonnt, nie gewollt: seine Helden erleben, was er erlebt hat, und selbst die bewegten inneren Kämpfe, die er in sich durchgemacht hat, kommen nicht zur vollen Wucht dramatischen Ausklangs, da er die zwei Seelen in des Helden Brust so gern auf zwei polare Gestalten verteilt: der zarten Tiefe seelischer Vorgänge zum Heil, nicht ihrer dramatischen Energie. Er selbst hat als Kritiker richtig erkannt, daß der Held an sich keine dramatische Person sei, daß eine mit sich einige Natur kein tragisches Interesse erwecke. Das traf Collins Regulus. Aber fürchtete er nicht zugleich seinen eignen Egmont preiszugeben? Tragisch wirkt auch er nicht: das einzige bis ins Mark tragische Werk Goethes, Torquato Tasso, das so oft mißdeutete, ward nur darum zur Volltragödie, weil der Dichter hier mit einer zuweilen fast feindseligen Härte überwundener Jugend sich entgegenstellt, so daß er die Herzensfühlung zu verlieren droht, die er sonst eigner Vergangenheit wohl bewahrte. Und doch war, wenn nicht die Tragödie, so das Drama für Goethe die gegebene Form, als es ihm galt, ganz neue Provinzen des Seelenlebens zu erobern: selbst die Brief- und Memoiren-Monologe des Werther und der schönen Seele zeugen für die innere Notwendigkeit dieser Goethischen Darstellungsweise, der sich das Epos höchstens in der lockeren subjektiveren Spielart des Romans zur Seite stellen durfte.

Es sind nicht die harten Stöße, die Leben und Tod auf die Spitze eines Wortes, einer Szene stellen, was uns in Goethes Dichtung ergreift: es sind die leiseren und doch nicht minder schicksalsvollen Wandlungen, die der Mensch durchmacht im ewigen Werden und Bilden seines Selbst.

Goethes Heroismus, den er von sich ausstrahlt auf uns alle, ist jene Treue gegen sich selbst, die sich mit immer neu wandelnder Verjüngung so gut verträgt; ist jener stete Kampf, dem das höchste Glück der Erdenkinder entwächst; jene Herrschlust, wie sie dem fruchtbaren Menschen innewohnt; jener Egoismus des Genius, der dennoch dem Ganzen frommt: denn nur als Egoist kann der Schaffende das Gemeingut mehren. Und über dem allen schwebt die Hoffnung, das Lebensvertrauen, jene Lebenslust um des Lebens willen, die aus der tiefen Heiterkeit dieser urgesunden Natur in alles Dunkel tragischer Wirren und Zustände erhellendes Licht wirft. Die heroische Begeisterung der Selbsterfüllung möchte Goethe dem bescheidensten Herzen mitteilen; aber nicht ein kategorisches Pathos, das von außen auf uns eindringt, darf uns zwingen. Was uns not tut, ist die Natur. Ihre Allgewalt verklärt dem Dichter die heroische Landschaft; ihr wirft sich das jugendliche Genie eratmend ans Herz; zu ihr strebt der sterbende Faust aus Spuk und Wirrnis zurück. Unsern natürlichen Trieben, unsern inneren Notwendigkeiten sollen wir folgen: besser auf eignem Pfade weite Umwege machen, als auf fremdem gradlinig weiterkommen: denn nur wenn wir in unserer Art die Vollkommenheit erreichen, wachsen wir über uns hinaus. Der große Scheinwiderspruch: stets der Gleiche, stets ein Andrer; Selbstaufgabe zur Selbsterfüllung, er durchdringt in beständigem Wandel Goethes überreiches Dasein und vollendet sich in ihm zu vorbildlicher Harmonie. Jener heroische Enthusiasmus, zu dem Shaftesbury, durch falschen Enthusiasmus beunruhigt, sich nur zögernd aus der Aufklärungsstimmung durchringt, er verwirklicht sich uns zu reiner Lebensklarheit in Goethes werbendem Heldentum. Aber solche vorwärts führende Kraft kann nie Massenbesitz sein. Sie lebt nur im Einzelnen, den die Vorbilder der Geschichte

und der tiefe Drang schaffensfroher Natur begeistern. Trotz allen sozialen Ansätzen, die Goethes tiefe Menschenliebe gebar: sein Vertrauen, sein Glaube, seine Hoffnung gehört dem Einzelnen, der durch seine besonderen Vorzüge befruchtet und führt. Dieser Einzelne ist der Held Goethes, in Leben und in Kunst: ihn stellt er dar, nicht im Durchschnitt, sondern in der heroischen Steigerung: aber nicht aus der trennenden Distanz der Wesensverschiedenheit, sondern nur aus der verklärenden Ferne und Höhe, die über das Zufällige hinweg das Wesentliche erfassen läßt.

Das unerlebte Bücherheldentum, das der Knabe in den „ausgezeichnetsten Männern der ausgezeichnetsten Nation" aufsuchte, als er Gestalten der Bibel dramatisch gestaltete, sank ihm zusammen, sowie er selbst künstlerisch-menschlich erlebte. Die Liebe bringt ihm heroischen Aufschwung, da er „fort, wild, wie ein Held zur Schlacht" dahineilt gen Sesenheim; und aus dem verzehrenden Feuer seines Geistes, aus der Glut seines schmelzenden Herzens steigt die heiter reine Flamme seiner Genialität gen Himmel. Gemäß der west-östlichen Altersweisheit, daß nur der Held den Helden mit Lust preise und nenne, offenbart sich dem jungen Genie, das sich selbst fühlt, ringsum das Heldentum genialer Schöpferkraft. Was ist Genie anderes als die zum Charakter verwachsene Einheit gesammelter, empfangender und zeugender Naturkräfte? Fruchtbarkeit und Kraft, sie kennzeichnen den Helden der Sturmzeit. Noch ist die tobende Kraft sich beinahe Selbstzweck: nicht umsonst schmückt dieses Schlagwort den Hochzeitskuchen bei der Vermählung des hohen Geistes Plimplamplasko mit der schönen Fee Genia: mag die Kraft an der Welt oder die Welt an der Kraft zugrunde gehen, wenn die Kraft nur die mächtigen Glieder recken darf. „Nur das feurige Roß, das mutige, stürzt auf der Rennbahn." So ist der Untergang des Helden fast seine Krönung; es ist Triumph-

gesang, wie der Orkus vernimmt: „ein Fürst kommt, drunten von ihren Sitzen sich die Gewaltigen lüften." Solch Ende ist groß, aber nicht tragisch. Trauern mochte das Jahrhundert, wenn es einen prachtvollen Kraftmenschen verlor wie Götzen von Berlichingen, dem die Gesetze, diese Spinnefäden, mit denen die Schwachen den Starken knebeln, den Lebensnerv lähmen: er selbst scheidet schmerzlos in innerm Frieden, froh der Freiheit, die seiner wartet. Trauern mochte Rom, wenn Cäsar ermordet ward: er lebt doch weiter, und auf seinem Grabe sich zu freuen werden nicht einmal die Nichtswürdigen, seine Mörder, das Herz haben. Der göttliche Held des ‚Ewigen Juden' wird abermals gekreuzigt werden, aber er bleibt der herrliche Gott. In den Jubel des Sieges klingt Egmonts Todesgang aus, dessen Beispiel durch die Macht des Genies in den Schwachen Willen und Kraft zur Freiheit entfesseln wird. Des Libanons herrlichste Zeder fällt die Axt; aber noch als Mast führt sie Schätze in des Königs Kammer, und ihre Zweige dienen dem jungen Helden zur Lanze wider die Riesen. Und mag auch Prometheus am finstern Kaukasus schmachten, seiner Schöpfergröße tut das keinen Abbruch: auch der Gefesselte ringt weiter mit den Göttern. So hat Goethe, ehe ihm Lessing andere Wege wies, schwerlich je daran gedacht, Faust der Hölle zu entziehen: der Kraftdrang, der Gretchen zerstört, mag ihn selbst vernichten: voll gelebt zu haben, darf ihm genügen; bleibt er sich treu auch im Falle, so werden die höllischen Heerscharen ihn ehren. Und der Tod hat seinen tiefen Gegensinn. Wen du nicht verlässest, Genius, der wandelt mit Blumenfüßen übern Schlammpfad, und der Tod wird ihm Leben. Schon der junge Goethe sieht, romantische Tiefen vorausahnend, Liebe und Tod im engsten Bunde, da Prometheus seine Lieblingstochter die Schauer der Liebe und des Todes wie Eins empfinden lehrt: und dem

Allgefühl des armen jungen Werther ist der Tod nicht nur Erlösung, sondern im innersten Grunde doch auch Erfüllung, eine köstliche, wenn auch zu früh gepflückte Frucht.

Das Genie, die Verkörperung schaffenssicherer Jugend, hält sich für „ein einzig auserlesen Wesen". So ist es nur bedingt vorbildlich: der heroische Ausnahmezustand, den niemand nachahmen kann, gehört zu seinem Kern, und darin wurzeln seine Kämpfe, seine Stärken. Auch nach dem Ziele fragt es nicht; denn es hat nicht zu wählen; es muß mit der dämonischen Naturnotwendigkeit des Genius. Der große Menschenlehrer Sokrates bekämpft Pharisäer und Philister, ohne an den Schierlingsbecher zu denken. Die schlichte praktische Tüchtigkeit des Ritters Götz streitet für Freiheit und Recht, ohne hinauszuschauen über das Nächste; aber er entfaltet eine stille Werbekraft, die jedes brave Herz höher schlagen läßt. In heldenhafter Schönheit wandelt Egmont seinen Weg, arglos und sorglos, ohne zu fragen, wohin, unter dem unbewußten Zwange seiner sichern Natur, die jeden fremden Tropfen ausstößt, und diese unbeirrt heitere Größe erfüllt alles um ihn mit Bewunderung und einer Liebe, die er wie selbstverständlich hinnimmt, mag sie auch der Geliebten innere Vernichtung bringen. Sie alle haben nichts Revolutionäres in sich: dazu stehen sie viel zu hoch über den Massen; wird Götz doch gerade dadurch ein einzig Mal in sich unsicher, daß er unter dem Drucke der Not kurze Tage das Scheinhaupt von Aufrührern spielen muß. Aber sie kennen in dem Gehorsam gegen den Dämon auch keine Rücksicht, und dann droht die verhängnisvollste Entfesselung ihrer Kraft.

Daß sie sich zur Tat forme, ist dieser Periode nicht nötig. Aus Adelheid von Walldorf, in der tiefe Kraftinstinkte schlummern, strömt eine dämonische Liebesmacht aus, die Männer über Männer dahinreißt: sie nähert sich dem geni=

alischen Verbrechertum. Mahomet, der Prophet, ein schaffend Schauender, ein gewaltig Werbender, der in den brausenden Strom seiner Lehre und Macht unzählige kleine Bächlein zu sammeln weiß, sprengt schließlich zerstörend die Dämme, wütet gegen den eigenen Gehalt und findet erst im Tode die Versöhnung mit sich selbst: da aber sollte er sie finden. Der unbändige Schöpfertrotz des Prometheus verschmäht Götterhilfe; als ein Freier muß er schaffen, Lebendiges schaffen, ob er auch ahnt, daß seine Geschöpfe ihn verlassen und daß die kühle Weisheit Jupiters Recht behalten wird, die dieser Stunde wartet. Schaffende Kraft ist herrlich in sich, höchste Seligkeit, was ihr auch entwachse. Noch achtet das Genie in seiner Lebenskraft nicht Gesetz noch Schöne; es kennt kein Mitleid. Fausts Erkenntnis- und Lebensdrang eilt über Gretchen fort: wohin? Weiß er's? Führt ihn der dunkle Drang schon zum Rechten? Der Urfaust läßt das nicht ahnen. Wohl ist die sich und andere zerstörende Wildheit der ältesten Szenen später sentimentaler, wertherischer gemildert: aber auch Ganymedische Sehnsucht wird in den Abgrund stürzen, wenn die Götter nicht helfen.

Der Dichter erfährt es an sich selbst: „Groß beginnet ihr Titanen!" Ungeheure Pläne und Skizzen entringen sich ihm in unbegreiflicher Fruchtbarkeit: aber die größten Ansätze, Prometheus und Mahomet und Cäsar, Faust und der ewige Jude, sie bleiben Ansätze, einstweilen oder dauernd. Vollendet hat er halbe Helden wie den Clavigo oder Fernando, gebrochne Naturen, denen es immer zu eng ist, die es aus sich heraus treibt und die doch nirgend ausreichen. Gelungen ist ihm zu voller Rundung die weibliche Genialität der Liebeskraft, vernichtend in Adelheid, voll beseligenden Enthusiasmus rettend in Stella. Götzens altfränkische Redlichkeit und biederes Reckentum entbehrt bei aller Kraft

doch des genial Jugendlichen. So hat der junge Goethe nur ein Vollbild dieses genialischen Heldentums geschaffen: aber Werther ist Held des Gefühles, nicht der Kraft. Auch die Zartheit und Allheit dieses Herzens ist schöpferische Genialität, in sich geschlossen, nicht ohne echte Größe. Aber diese grenzenlose Empfänglichkeit erliegt der Macht der Eindrücke, die sie nicht zu bewältigen weiß. Natur und Liebe, dem Starken Quellen tiefster Seligkeit, hier wirken sie mörderisch. Denn kein Meister steht ihnen gegenüber, sondern ein Dilettant. Kein Zufall, wie Goethe seinem Helden die Freude an kleinen künstlerischen Fertigkeiten neben dem unbegrenzten Aufnahmebedürfnis verleiht. Die Kunst allein ist der sichere Schutz gegen die Natur: die Kunst aber, für Goethe so oft Rettung und Jungbrunnen, hier versagt sie. Werther fehlt die Meisterschaft, die vor Goethe im Verkehr mit Pindar und Homer doch schon auftaucht auch in den Tagen, da ihm Gefühl und Kraft alles sind. So melden sich mitten im Brausen vertrauender Genialität die Keime der Zukunft. Die Krafthelden genügen ihm nicht dauernd: er würde keinen Simsone Grisaldo schaffen, dafür bürgen die flüchtig skizzierten Faune, Tölpel und Vagabunden, Satyros der tönende Prophet geiler Urkraft, Herkules der Schwelger grotesken Kraftüberflusses, der Persönlichkeitsrüpel Hanswurst und der liebenswürdige Strolch Crugantino. Der reine Blick für die Kehrseite sichert den Größten der Stürmer vor derbem Kraftbehagen. Als sein Schifflein in Weimar landet, da steht er männlich an dem Steuer; herrschend blickt er in die grimme Tiefe, heroisch durch und durch, aber er „vertrauet scheiternd oder landend seinen Göttern", nicht mehr seiner Kraft. Und ihn begleiten in die neue Heimat drei Helden seiner Jugend: ganz gärend noch und werdend der Faust; ein Urbild in sich sicherer dämonischer Naturart der Egmont; Werther gleich in der Fülle und Zartheit des

Gefühls, ihm aber überlegen in der gestaltenden Kraft des *ποιητής*, des schaffenden Künstlers, Torquato Tasso, der in diesen Kreis wurzelhaft gehört, ob uns auch Zeugnisse erst um Jahre später von seinem Werden und Wachsen melden.

Der Künstler als Held ist dem Sturm und Drang und seinem praktischen Schaffensbedürfnis weit fremder als der Romantik; Künstlers Erdewallen und Vergötterung hat der junge Goethe nur halb epigrammatische Szenen gewidmet. Und doch, wie sollte der Dichter, dem sein Erleben so entscheidend die Stoffwahl bestimmt, vor diesem nächsten Problem, dem Verhältnis des großen Künstlers zur Welt vorübergehn? Auch Tasso, wie alle seine genialischen Brüder, war dem Untergang geweiht: das zersetzende Wertherſche Nebenmotiv des Standesunterschiedes sollte hier, in der Liebe zur Prinzessin, den zerstörenden Schlag führen: die Hofluft, die so viel feine und tiefe Reize in sich trug, die hohe Veredlung äußrer Form begünstigte, sie nährte doch auch Willkür und Intrigue. Überhob sich der genialische Tasso, da er sich den Göttern der Erde zu nahe fühlte, so blieb er doch der Held, ob sie ihn auch vom goldnen Tische herabstürzten in nächtliche Tiefen. Nicht an sich, mindestens nicht nur an sich, ging er zugrunde: ja, dem großen Dichter blieb der innere Sieg.

Wie anders stellt sich der Tasso dar, den wir heute besitzen! Jene Härten des Hoflebens, jene Willkür und Intrigue, ja selbst jene beglückend zerstörende Liebe, — das alles ist zur Einbildung geworden. Duldende Nachsicht begleitet wetteifernd die kranken Phantasien des genialen Dichters; das Schlimmste, was Tasso erfährt, ist die spröde Kühle eines reifen Weltmannes, der die Kränkung alsbald bedauernd in Wohlwollen wandelt. Das Genie krankt nur an seiner eignen weltfremden Nervosität, die nicht in großer Leidenschaft, sondern in kleiner Empfindlichkeit sich aus-

gibt. Die Abkehr vom genialen Helden hat Goethe in einer einseitigen Grausamkeit gegen die eigne Jugend vollzogen, die Tasso von dem beseligenden Enthusiasmus der produktiven Kraft nur noch Reste gelassen hat. Nicht einmal der volle ehrliche Untergang ist ihm geblieben: ein lichter Augenblick der Beschämung leitet zu einer neuen Illusion: nichts melancholischer, als wenn die Hoffnung diesen hoffnungslos Verlorenen mit mattem Flügelschlage streift.

Und doch: es ist ihm fast noch besser gegangen, als dem andern Künstlerbilde, das die erste Weimarer Zeit hervortrieb, dem Wilhelm Meister. Das Heldentum des Künstlers bietet dem Dichter eigentümliche, selten überwundene Schwierigkeiten, und der Sieger sträubt sich gegen die poetische Gestaltung mehr noch als der Unterlieger. Aber ist denn Wilhelm ein Künstler? Wir kannten ihn so lange und gut als frischen liebenswürdigen Jungen, als krassen Dilettanten, der Seifenblasen nachläuft, ihrem schillernden Glanz allerlei artige Namen gibt, unselbständig bis in die Knochen, Erziehungssubstrat für alles, was ihm in die Nähe kommt, sogar für sein eignes Söhnchen; ein Liebling der Frauen, die ihn alle bemuttern mögen: selbst die leichtsinnige Philine läßt ihre allerliebsten Pantöffelchen mit mütterlicher Zuneigung auf ihm tanzen; höchst drollig in seiner gravitätischen Weitläufigkeit memoriert er pathetische Strafreden, statt aus ehrlicher Entrüstung loszubrechen; er schwatzt über Kunst statt stille zu handeln; aus kindischem Streben kommt er in liebenswürdiges Schlendern: hübsch, gutherzig, eifrig, aber innerlich unfruchtbar und von wesenhafter Unreife; nichts von Natur, von Charakter: Talent in jenem eignen ironisch schillernden Sinne, der von dem unausgesprochenen Gegensatze gar nicht zu lösen ist. Und dieser Jüngling führt wie einen Spott die Namen ‚Wilhelm' und

‚Meister', die fast aufdringlich an ein Höchstes theatralischen Könnens mahnen!

Aber diese Namen wurden nicht für die ‚Lehrjahre' erfunden, sondern für ihre Grundform. Daß ‚Wilhelm Meisters theatralische Sendung' kein Titel sei für die Spiele und Abenteuer eines warmen gutwollenden Dilettanten, der seinem Traumziele zuerst nicht näher, dann immer ferner rückt, das haben wir uns längst gesagt. Die „Sendung", die Mission, deutet auf eine Erfüllung, wie sie von Goethe selbst Hans Sachs dem Poeten beschert war; der ‚Meister' weist über das Genie hinaus zur Meisterschaft. Bisher waren das Schatten. Nun aber hat ein glücklicher Zufall uns von Frau Bäbe Schultheß und ihrer Tochter fleißiger Hand sechs Bücher jenes Urmeisters wieder geschenkt: nur ein siebentes, nicht ganz vollendetes Buch fehlt uns nach wie vor. Der neue Fund hat zunächst etwas wie Enttäuschung geweckt. Stilistische Ungleichheiten und Naturalismen drängten sich auf, anscheinende Mängel der Komposition, gröbere und flüchtigere Anlage mancher Gestalten, unmotivierte Exkurse wurden bemerkt. Und im Grunde schien es, trotz allen Unterschieden, im Kern kaum etwas anderes als die vier ersten Bücher der Lehrjahre, nur auf einer künstlerisch tieferen Stufe. Das war vielen der erste Eindruck. Man sah in dem neuen ‚Wilhelm' von vornherein nur immer wieder die vertrauten Züge des alten, und das Eigenleben des Unbekannten verschwand teils dem Auge vor dem Bekannten, teils störte es fast den Blick, der unwillkürlich gewohnte Zusammenhänge suchte. Man maß an den Lehrjahren. Das Ähnliche wurde umgehört in Gleichheit; das ganz Abweichende ließ sich übersehen oder schien minder wichtiger Exkurs. Und man erklärte, was in der ‚Sendung' als ungeklärtes Geheimnis steht, unbefangen aus der Lösung heraus, die die Lehrjahre zu geben

schienen. Das ist verzeihlich, aber methodisch so falsch wie möglich. Nicht das Gemeinsame, sondern das Verschiedene weist den rechten Weg; die ‚Theatralische Sendung' muß zunächst angeschaut werden, als habe es nie jene Umarbeitung gegeben; sie muß mit Strenge ganz aus sich allein verstanden werden. Dann aber spricht sie eine eigne Sprache, die ihren echten Reiz, ihre besonderen künstlerischen Gesetze bei jeder Wiederkehr schöner enthüllt. Und der Held stellt sich trotz mancher Irrwege und Fehlschläge doch in freudigem Aufstieg dar, der ihn zu seinem Königreich führen wird, nicht durch unverdienten Glücksfall wie den Sohn Kis, sondern aus jenem dunklen Drange, der sich des rechten Weges wohl bewußt ist.

Wilhelm Meister ist der unbestrittene und selbständige Held der ‚Theatralischen Sendung'. Alle jene anziehenden, reiz-, lebens-, geheimnisvollen Frauengestalten, die in den ‚Lehrjahren' ganzen Büchern und Wilhelm selbst die beherrschende Stimmung geben, ordnen sich ihm in der ‚Sendung' als ausgesprochene Nebenfiguren unter, und noch mehr überragt er die Männer. Die lehrhaften Eingriffe, die Warnungen und Anzeichen, die in den ‚Lehrjahren' Wilhelms guten, vorwärts träumenden Glauben beirren, hier fehlen sie samt und sonders. Mignon und der Harfner ziehen ihn von der Bühne nicht ab, sondern sie führen ihn in schwankenden Augenblicken seiner idealen Welt und Zuversicht wieder näher. So empfänglich ihn Schicksal, Zufall, Neigung, Klugheit finden, im Grunde tastet er sich doch auf eigne Faust weiter, bleibt sich in seiner Art getreu und allen anderen gewachsen. Die überlegne Ironie, mit der der Dichter der ‚Lehrjahre' seinen Wilhelm Schüler, den ewig Grünen, allzu wohlwollend begleitet, sie klingt in der ‚Sendung' sehr viel leiser an. Sie fehlt ja auch ihr nicht. Aber aus ihr spricht, wie in ‚Dichtung und Wahrheit', nur die heitere Überlegen-

heit des Reifen über die eigne Jugendlichkeit, die trotzdem ihr volles genialisches Recht besaß. Und obendrein war die Ironie mit der Form des Entwicklungsromans eng verwachsen: ob wir an Wielands Agathon denken oder an die Abenteuer Tom Jones und seiner literarischen Geschwister. Ein gewisser ironischer Hauch gehört beinahe zum Wesen der Gattung und enthält noch kein Werturteil.

Aber warum wählte Goethe diese erzählende Prosaform? Wilhelm Meister hebt sich auch in der ‚Sendung' von den Genies der Frankfurter Zeit, selbst noch vom Tasso bedeutend ab. Den Wandel der Form erklärt das Wort ‚Meister'. Der Meister fällt nicht vom Himmel, er muß werden. Das Genie als dramatischer Held erlebt vor unsern Augen seine Katastrophe, in der sich alle seine Größe zusammendrängt; seine Vorstufen lernen wir wenig kennen. Die Meisterschaft der Kunst ist das Ergebnis nicht nur ungewöhnlicher Begabung, sondern vor allem auch zäher Treue, begeisterten Beharrens, stiller Entwicklung: sie erwächst aus strenger Übung der Technik, aus fester Schulung des Kunstverstandes, wie Goethe das in ‚Künstlers Apotheose' von den erprobten Meistern bekennen läßt. Der Wandel der Form entspringt einem Wandel der ganzen Auffassung. Die ahnungsvolle Urkraft betätigt sich nicht nur in gewaltsamen Explosionen, sondern auch im stillen Steigen der Säfte. Das zu gestalten aber bedurfte es der ruhigen Breite des Romans.

Wir lernen Wilhelm als Knaben kennen, erleben mit ihm den großen Eindruck des Puppenspiels; er hört nicht die Musik, er sieht nicht das Mohrenballett; nur das Drama hat ihn gefangen, dem er aber nicht „vergakelt" zuschaut wie die Geschwister, das er sich anzueignen weiß, bis er selbst es vorspielen darf. Die Marionetten machen lebendigen Spielern Platz: Wilhelms brave, treue, mutige Seele widmet

sich der Leitung eines Liebhabertheaters mit heiligem Ernst, ohne Rollenegoismus, nur voll Leidenschaft für die gute Sache: seinen Mitspielern, ihren Liebeleien zeigt er gerne eine Nachsicht, die er selbst sich nie gestattet; aber wehe dem, der ihm etwa in einer „heroischen"[1] Stimmung störend dazwischen kam! Das drollig unbefangene Knabenspiel wird zur affektierten Nachahmung mäßiger Berufsschauspieler: aber das innere Feuer erlischt nicht. Aus dem Druck eines unglücklichen Familienlebens, aus dem Unbehagen des Ladengeschäfts heraus, das sich ihm wie Pech an die Geistesflügel hängt, wird ihm das Theater eine Zuflucht, ein Heilort, ein Brennpunkt, auf den sich alles unbefriedigte und unnatürliche Naturgefühl bannt: hier schaut er in nuce die Welt mit ihrer Herrlichkeit, hier werden ihm die eignen Empfindungen, das Vorgefühl künftiger Taten wie in einem Zauberspiegel klar. Es ist überwundene, aber eigenste Erfahrung, die diese eindringlichen Bilder der ‚Sendung' zeichnet.

Wilhelm ahnt seinen innern Beruf: der vollkommenste Schauspieler, der Schöpfer eines großen Nationaltheaters bildet sich in ihm vor. In begeisterter Rede verficht er den ehrwürdigen Adel des Schauspielerstandes, dieser echten Lehrer der Menschheit, deren Kunst die edelsten Gefühle der Zuschauer auslöst. Wilhelm nimmt ein fastuoses Wesen an, das ernsthaft auf die eigne Würde hält, etwa wie uns das vom jungen Klopstock berichtet wird und wie es Goethe an dem eignen Knabenbilde lächelnd kannte; durch und durch Monologist gewöhnt sich Wilhelm in der Stille zur Sonne zu streben, die seine Flügel zeitigen soll.

Da kommt die e r s t e große E n t t ä u s c h u n g. Das hübsche Dirnchen, die Schauspielerin, die sich aus seiner unschuldig verklärenden Liebe eine zweite oder dritte neue Unschuld ge-

[1] ‚neronisch' (WA. LI 35, 27) ist wohl verlesen oder besser noch verhört.

sogen hat, die er in blinder Hingebung mit allen Wundern theatralischer Ideale geschmückt und so zur Genossin seines Theaterberufs erhöht hatte, sie hat ihn — er kann nicht zweifeln — mit dem unwürdigsten Nebenbuhler betrogen. Die innere Erschütterung verrät sich nicht nur in physischem Zusammenbruch, sondern auch in äußrer Vernachlässigung, wie sie gar nicht zu ihm paßt, — Nachtmütze, Schlafrock, Pantoffeln, Tobak — und in einer Skepsis, die mit dichterischer Vergangenheit wie mit theatralischer Zukunft bricht und dabei mit allen einstigen Freuden so radikal aufräumt, daß nicht nur die Schwester, die Vertraute seiner Knabendichtung, sondern auch der nüchterne Schwager diesem Übermaß der Selbstvernichtung wehrt. Mit der langsamen Genesung kehrt nicht nur Duldung gegen die eignen Jugendverse wieder, sondern von neuem zweifelnde Freude an jenem Schaffen im Geiste des großen heroischen Corneille, dem er aus gebührender Ferne huldigt. Jugendliche, aber vortreffliche Gedanken zur Theorie des Dramas und des Publikums füllen das 2. Buch der ‚Sendung' auf weite Strecken: keine formlosen Exkurse wie sie Goethes Alter sich in ‚Wanderjahren' oder ‚Wahlverwandtschaften' erlaubte, sondern vertrauenerweckende Grundlagen für das Reformwerk, das sich vorbereitet: nicht nur der Schauspieler, der Dichter in Wilhelm ist wurzelecht; er wird ein denkender Künstler werden; auch seine dramatische Theorie läßt einen ernsthaften, aus dem Vollen schöpfenden Reformator erwarten. Für den Dilettanten der ‚Lehrjahre' war das alles freilich vom Übel und mußte erbarmungslos fallen. Werners freie, ja große Auffassung des Handels und seiner königlichen Macht hat das würdigste Gegenbild an dem hohen und großen Ernst, mit dem Wilhelm sich aus der stillen Gewißheit des Genius zu seiner langsam wachsenden Kunst bekennt.

Durch seelisches Leid gereift und neu empfänglich für den Reichtum des Daseins zieht Wilhelm hinaus in die Welt. In fast programmatischem Aufbau macht er theatralische Vorstudien durch. Ein Streitgespräch von Bergmann und Bauer zeigt die Urzellen des Dramas; ein Dilettantenstück mit trivialer Schlußhuldigung führt in die niedere Sphäre alltäglicher Gelegenheitspoesie; in dreimaliger Steigerung bewundert Wilhelm die raffinierte Technik einer Seiltänzertruppe, die es versteht, durch geschicktes Arrangement immer neu zu spannen und anzulocken; die talentvolle Leiterin einer Wandertruppe lehrt ihn die Bedeutung des Extemporespiels und der Proben verstehen und weiß ihn dahin zu bringen, daß er mit Gedanken und Geld ihr auch bei Inszenierung und Regie unter die Arme greift. Diese Stufenleiter, in der gerade auch das Technische der Kunst zu voller Geltung kommt, wirkt wie ein wohl überlegter Kursus, und keine Liebschaften und Nebeninteressen lenken den „Gesellen", wie sich Wilhelm bezeichnend selber tauft, auf Abwege: von Philine noch keine Silbe, und auch Mignons wundersames Wesen trägt nur einen leisen geheimnisvollen Unterton in die fast nüchterne Klarheit dieser theatralischen Lehrstunden herein.

Dann schlägt wieder die Stunde der Prüfung. Des jungen Dichters harrt ein großer Augenblick: ein eignes Lieblingsdrama, der ‚Belsazar', soll auf der Bühne erscheinen: alles ist gerüstet und ausverkauft. Da versagt ein übler Schauspieler; in bewegter Gruppe flehen die Prinzipalin und Frau Melina unsern Freund an, in der Not einzuspringen: es reißt ihn hin, er weiß nicht wie, und brausender, den Neuling überwältigender Erfolg, zugleich des Dichters und des Schauspielers, wird sein Lohn. Wie auf den goldenen Flügeln Merkurs schwebt er berauscht über die ungewohnten Bretter; das stolze Gefühl, der haltende

Schlußstein eines großen Gewölbes zu sein, hebt ihn hoch und läßt ihn vergessen, daß er zwischen den Fetzen und geborgten Flittern einer Schmiere plunderhafter Theaterheld geworden ist. Mit diesem Volltriumph klingt das dritte Buch aus, höchst wirksam geschlossen wie alle Bücher der ‚Sendung'.

Der jäheste Rückschlag folgt auf dem Fuße und muß folgen. Was bedeuten Geldmiseren und Theaterskandale gegen die erschütternde Erfahrung, daß sein Freund, der Offizier, sich um Wilhelms willen schlagen muß, weil er den talentvollen Jüngling in ein gebildetes Haus der Garnisonstadt gesellschaftlich eingeführt hatte. Dem Theaterfreunde hatte es sich gern geöffnet; aber entehrt schien es, weil es einen wirklichen Schauspieler gastlich empfangen hat. So bedeutet der dröhnende Erfolg des Künstlers zugleich seinen sozialen Ausschluß. „Wie? mußte ich von Jugend auf sachte gereizt, gelockt, geführt werden, um am Ende in diese Falle zu geraten, die so verderblich über mich zusammenschlägt?" Wilhelm warnt warme Jünglinge vor dem Irrlicht der Dicht- und Schauspielkunst; sein Wahn zerflattert wie Nebelwolken an dürrem Berg; er scheint sich ein umzingelter Krieger, der nirgend sich retten kann. So nimmt er es in dumpfer Betäubung hin, daß der ausbrechende Krieg die Truppe zerstreut, ihn aller Gelder beraubt, und es ist ihm ein schlimmer Mißtrost, als sein soldatischer Freund ihm auch das Heroische der Kriegstaten in ernüchterndem Grau darstellt. Und doch, diese zweite, seine innerste Seele fassende Enttäuschung, sie findet ihn widerstandsfähiger als einst Mariannens Untreue: in all diesen Foltern war ein männlicher Zug in seine Seele gekommen, er fühlt mehr Zorn als Schmerz, und so bedarf es diesmal nur der erlösenden Klänge, die ihm aus dem edlen Gesange des Harfenspielers entgegenrauschen, um ihm das Gefühl seines Adels, seiner hohen Bestimmung wiederzugeben: ein

Windsturm zerfegt die Wolken; alle Hoffnung und Zuversicht zum Theater kehrt ihm zurück, und mit unglaublicher Schnelligkeit knüpft er wieder an das Höchste an. So macht ihn diese zweite Katastrophe seiner Sendung fast gewisser. Nur schützt er sich vor dem ablenkenden Alltag durch das seltsamste Paar, durch des greisen Harfners hochtragende Kunst, durch des wilden, immer leidenschaftlicheren Kindes hingebende Liebe.

Eine dreifache Fanfare verkündet den Segen, den der Eintritt in adlige Bildung und Gesellschaft dem Helden bringen wird. Aber zunächst bewährt sich der verheißungsvolle Heilruf nur wenig. Auf dem Grafenschloß, wo Wilhelm die Trümmer der Wandertruppe zu allerlei Festspielen, Gelegenheitsdichtungen, Amüsement zurechtstutzt, zeigt der Adel, in die Unruhe nahen Krieges verstrickt, nur Oberflächlichkeit, Leichtsinn, Koketterie, allenfalls die Lebenskunst, sich bei edler Dichtung mit Anstand zu langweilen. Keine tiefere menschliche Bewegung rührt hier Wilhelms Herz. Um so sicherer weisen jene Fanfaren auf die Zukunft. Der große bleibende Gewinn aber der Theaterepisode auf dem abenteuerlich belebten Schlosse ist die Bekanntschaft Shakespeares. Sie rüttelt den Dichter in Wilhelm von Grund auf durch; nicht in unfruchtbarer Selbstkritik wie früher, sondern um eines Höheren willen löst er sich von seiner poetischen Vergangenheit los, und auch sein theatralisches Streben sieht ein ganz neues, weit höheres Ziel vor sich.

Diesem Ziele trägt ihn nach dem Reiseabenteuer, das ihm das Bild der Amazone unverlierbar in die Seele prägt, der Aufenthalt bei Serlo entgegen. Der gescheite und technisch ausgezeichnete Direktor, der einen Gipfel des Berufsschauspielertums verkörpert — wir sind jetzt sicher, daß Goethe an Friedrich Ludwig Schröder dachte —, legt hohen Wert darauf, Wilhelm für seine Bühne zu gewinnen. Schon das

zeugt für ein mehr als dilettantisches Können unseres Freundes. Durch des Vaters Tod ganz frei geworden glaubt auch er selbst sich an dem Ziele, zu dem ihn aus trübem Ahnen und Wünschen ein mildes Schicksal fast zufällig geführt hat. Und doch warnt ihn ein unbestimmtes Etwas. Aber es hindert ihn nicht. Wiederum steht er an der Schwelle der Bühne wie einst vor dem Belsazarabend, wiederum locken ihn zwei Frauengestalten, Aurelie und Philine, und wiederum sagt er schließlich „ja"! Doch keinen Belsazar, keine eigene Jugendstümperei will er verkörpern; jetzt gilt es Shakespeare in würdiger Gestalt der deutschen Bühne zu gewinnen. Und im Hintergrunde taucht, man weiß nicht ob warnend, ob hoffnungweckend, das Bild der schönen Amazone vor ihm auf.

Damit schließt die ‚Theatralische Sendung', soweit sie uns erhalten ist. Das fünfte Buch der ‚Lehrjahre', in dem manches Ältere steckt, auch sonst einige früher geknüpfte Fäden leiten noch etwas weiter. Bei dem ausgezeichneten Virtuosen und Praktiker Serlo lernt Wilhelm Technik und Kunst der guten städtischen Bühne gründlich kennen, und in der Hamlet-Aufführung, deren Seele er ist, erntet er wieder einen großen Triumph. Aber auch hier bleibt der Rückschlag nicht aus. Wiederum macht er mit dem Publikum und mit dem Kreise, in dem er steht, enttäuschende Erfahrungen; wiederum muß er gesteigerte Menschenkenntnis und Reife durch Schmerzen erkaufen. Und wiederum erschüttert ihn ein tragisches Ereignis: an jener geheimnisvollen Liebesnacht, der Goethe in den ‚Lehrjahren' grausam all ihren Gehalt geraubt hat, geht wohl das geliebte glutvolle Mädchen, Mignon, zugrunde. Welche Rolle die von Serlo mit lockendem Nachdruck angekündigte Schauspielerin, die schönste Gaben der Natur mit Bühnenleidenschaft und reinem Betragen vereint, in Wilhelms Leben

spielen wird, wer will das sagen? Mit der Amazone ist sie schwerlich identisch; aber vielleicht sollte sie, anscheinend aus anderer sozialer Sphäre stammend als sonst die Künstlerinnen der Serloschen Schar, Seite an Seite mit jener Herrin seiner Träume Wilhelm zu einer höheren Stufe führen: er steht in der ‚Sendung' mehrfach zwischen zwei Frauen, zweimal sogar im anschaulichen Bilde.

Eine Stufe erreicht er nach der andern: neuer Aufstieg führt zu einem Höhepunkt, der neue Enttäuschung, aber auch neue höhere Ziele bringt. Und jedesmal steht er reifer, gefestigter da. So sollte er nach den Grundplänen der ‚Sendung' gewiß weiter steigen. Der Adel war berufen, ihn zu bilden, wie Goethe sich selbst in Weimar gebildet fühlte; die Amazone sollte an Wilhelm tun, was sein Dichter in warmer Dankbarkeit von Charlotte v. Stein erfahren. Doch von jener großen adligen Familie der ‚Lehrjahre' weiß die ‚Sendung' nicht viel: nur Lothar und die Amazone, die vielleicht schon als Geschwister gedacht waren, huschen flüchtig vorüber; was diesen Kreis in den ‚Lehrjahren' sonst vorbereitet, ist der ‚Sendung' ganz fremd. Und so glaub' ich auch nicht, daß Wilhelm durch diese adlige Gruppe seinem Beruf entzogen werden sollte. Nichts deutet darauf hin, daß er abtrünnig wurde. Nur weiterstreben wird er, gleich seinem Dichter, „unbefriedigt jeden Augenblick". Vom Puppenspiel, dem Liebhabertheater, der wandernden Schmiere ist er zur guten stehenden Stadtbühne gelangt. Aber den Traum des deutschen Nationaltheaters erfüllt auch sie keineswegs: will doch ihr tüchtiger Leiter von idealistischen Wagnissen wenig wissen. Die Entwicklung der deutschen Bühne, von Hamburg zu Gotha und Mannheim, sie weist auf das Hoftheater als nächsthöhere Stufe hin. Auf dieser Stufe tritt Wilhelm zugleich in jene engste Verbindung mit dem Adel, die das Präludium des fünften Buches uns voraus=

sehen ließ! Und auf dieser Stufe wird seine Amazone ihm liebend und helfend zur Seite weilen. Und auf dieser Stufe mußte sich über der Nachahmung Corneilles, der Bearbeitung Shakespeares das deutsche Originaldrama aufbauen. Und damit erfüllte sich die „Sendung", ward der „Geselle" zum „Meister"!

So etwa stellt sich mir der Plan der ‚Theatralischen Sendung' dar, wie er Goethe, um ein bekanntes Wort über den ‚Faust' zu zitieren, „von vornherein klar, die ganze Reihenfolge hin weniger ausführlich" vorschwebte, da er seinen Künstlerroman angriff. Auch als er 1785 den Plan der zweiten 6 Bücher entwarf, braucht er diesen Grundriß noch nicht aufgegeben zu haben. Dann aber kommt Italien, und als Goethe, ein Andrer geworden, nach achtjähriger Pause zum ‚Wilhelm Meister' zurückkehrt, da war das theatralische Ideal schon darum für ihn verblaßt, weil er jetzt wirklich Weimars Hofbühne leitete: Wilhelm Meister muß von seiner Bahn abschwenken, weil seinen Dichter die Wirklichkeit ernüchtert hat. Sein warmer Held wie sein einst begeisterndes Ziel, beide sind überwunden: die Epoche, in der die Besten um eine deutsche Nationalbühne sich mühten, hat sich ihm überlebt; die Distanz ist verloren gegangen, das Erreichbare sieht er zu nah, das Unerreichbare zu klar, als daß die Flügel des Idealismus ihn in dieser Richtung noch weiter tragen könnten. So behandelt er seinen jungen Freund ironisch, liefert ihn einer wunderlichen Geheimgesellschaft pädagogisch aus, macht ihn kleiner, indem er die Nebengestalten ihm künstlerisch und menschlich über den Kopf wachsen läßt, bringt einen Knick in sein redliches Streben, so daß er seine feurigen Jugendträume völlig verleugnet und schließlich in den ‚Wanderjahren' zum farblosen Reisenden herabsinkt, der höchstens noch durch das interessiert, was er unbeteiligt auf seinen Streifzügen an=

schaut. Des Heldentumes letzter Hauch ist von ihm gewichen.

So war es nicht, als Wilhelm einst auszog auf seine „Sendung", die ihm und seinem Dichter schöner Ernst war. In dem Urmeister haben wir den warmherzigen tüchtigen Enthusiasten wiedergewonnen, dem der Sieg beschieden ist, nicht in plötzlicher genialer Urgewalt, sondern in fröhlich stetem Aufstieg. Der Meister heitrer Lebenskunst wollte hier liebevoll den Jüngling gestalten, der sich ein hübsch Leben zimmern lernt in wiederholter Erneuerung, wie er sie selbst so gut kannte, der die eigne Unreife besiegt wie den Widerstand der stumpfen Welt, dem sich die Wange rot färbt vor ewiger Jugend. Die heitre Treue gegen sich selbst, die Goethen schmückte, war Wilhelms gute Mitgift: „dem Glücklichen kann es an Nichts gebrechen, der dies Geschenk mit stiller Seele nimmt". Dieser werdende Held, der dem Genius des Sturm und Dranges gefolgt ist, hat seinen nächsten Verwandten wohl am Bruder Marcus der ‚Geheimnisse': den heroischen Humanus, den die Legende mit Halbgottwundern umkleidet, löst eine unschuldig offene Kindlichkeit ab, die in heitrer Einfalt erleben und erlebend sich zur Höhe entwickeln wird. Aber wiederum blieb es bei verheißungsreichen Fragmenten.

Du hast getollt zu deiner Zeit mit wilden
    Dämonisch genialen jungen Scharen,
Dann sachte schlossest du von Jahr zu Jahren
    Dich näher an die Weisen, Göttlich-Milden.

Der Schritt vom Genie zum Meister spiegelt schon ganz jenen Geist, der Goethes klassizistisches Schaffen, Denken, Fühlen beherrscht. Die Antike ist heroisch gestimmt; Helden und Halbgötter bevölkern den klassischen Boden, und gesicherter Ruhm schmückt den Liebling der Götter. Aber diese Helden sind keine grenzenlos stürmenden Genies, keine

gesetzvernichtenden Ausnahmemenschen. Der Held hört auf ein Gegensatz zum Typus zu sein; er entwickelt sich zum Urbild, zum Vorbild, zum Muster des vollkommnen Mannes, dem strebende Jugend die Wege zum Olymp sich nacharbeitet, der zu des Vaterlandes Heil das würdigste Beispiel gibt, berufen vor der Herrschaft des Gemeinen zu schützen. Wie fern lag diese Vorbildlichkeit den Helden der Sturm- und Drangzeit. „Sei ein Mann und folge mir nicht nach!", so durfte der junge Goethe eins seiner Genies rufen lassen. Und diese neuen Helden erwachsen aus einer langen Reihe guter, würdiger Ahnen, ein ruhmvolles Geschlecht krönend, aus ruhig aufsteigender Entwicklung geboren. Nirgend mehr ein launischer Sprung des Schicksals: auch Helden und Genietum ordnet sich dem Werden des Ganzen ein. Auch das Genie gehorcht jetzt den Gesetzen, verschmäht das Absurde und bleibt im Schönen. Die große Shaftesburysche Ahnung von der produktiven Schönheit gewinnt die Herrschaft. Das Kolossal-Heroische der Renaissancemoral und der Renaissancekunst berührt Goethe auch in Italien ungleich weniger, als jener schöne Begriff von Freiheit und Maß, den er bewundernd gleichmäßig in Kunst und Natur erschaut. Das moralische Genie aber verkörpert sich ihm besonders in der Frau, die das maßlose Heldentum der Männer in den Schatten stellt und bezwingt. Orests Heilung, die sich anrankt an die heilige Klarheit und ruhevolle Reinheit seiner Schwester, vollzieht sich dadurch, daß er sich innerlich loslöst von dem Titanismus der Ahnen, und Ulyß der Listenreiche, eben noch für Pylades das verehrteste Vorbild, zieht sich durch seine überkluge unaufrichtige Listenfülle die tragische Niederlage zu, die Nausikaas Tod für ihn bedeutet und die ein ehrlich Wort zur rechten Stunde, wie Iphigenie es zu sprechen weiß, ihm erspart hätte. Der männliche

Held Ulysses büßt, wie Tasso, an des Dichters Sympathien ein.

An die Stelle tritt das maßvoll stillere Heldentum der Frau. War Klärchen noch heroisch nur für den Geliebten, ihm sich unbedingt unterordnend, so lebt in Iphigenie der reine göttliche Drang zur Wahrheit und gibt ihr Mut zur unerhörten Tat: sie wird die lichte Gestalt, die mit ihrer Reinheit die ganze Umwelt durchdringt, die den Bruder heilt und auch die wilde Leidenschaft der haßerfüllten Schwester zu bändigen berufen war. Und Antiope, indem sie um des geliebten Knaben willen ihr Rachegefühl bezwingt, bricht zugleich mit einer finstern Welt, die sie in Liebe überwindet. Zumal in Goethes Revolutionsdichtung sind es dann Frauen, die von dem fatalen Gespenst des Zeitgeistes unberührt, vom Dichter mit jenem Heldentum rein fühlender Menschlichkeit gerüstet werden, das zugleich zu tun und zu leiden weiß: Dorothea schützt mit Heldengröße die ihr anvertrauten Mädchen vor begehrlichen Schurken und überschattet Hermanns unfreiere Mannheit; Marie, das Mädchen von Oberkirch, opfert sich, um die ihr gütige gräfliche Familie vor den Jakobinern zu retten; Eugenie zumal, von natürlichem Wagemut beseelt, die tollkühnste Reiterin, fühlt nicht nur in unreifem Mädchenübermut den ritterlichen Trieb, mit Gefahren zu ringen; in ernster Stunde wird sie ihrem königlichen Ohm zur Seite stehn, ohne Furcht vor dem blutigen Wüten des Schreckens: und auch ihr wieder steht auf tieferer Stufe ein weit gedämpfterer Mann zur Seite, dem nicht nur Heldenfaust und -stamm, sondern auch der rechte Heldensinn abgeht. Handelnde und leidende Heldinnen kennt Goethes Ballade, die die brave Tat der Johanna Sebus, den Liebestod der Bajadere singt. In dem Quartett der ‚Wahlverwandtschaften' ist es nur Ottilie, in der sich der Kampf der Gefühle und Pflichten zu so reiner und schöner Entsagung

verklärt, daß noch von der Toten wie von einer Heiligen wundersame Wirkungen ausgehn: der Mann fühlt, wie ganz ihm das Genie zum Martyrium abgeht, das in der Frau zu schöner Blüte gedeiht.

Entsagung ist weibliches Heldentum, auch Goethe, so hoch er die Entsagung ehrte, ist doch nie dazu gelangt, den entsagenden Mann im größeren Stil zu fassen: gerade in ‚Wilhelm Meister' führt die Entsagung allmählich zu einer Entmannung. Die Glaubenshelden und die Dulder, die es treibt zu leiden, weil der Höchste litt, er überläßt sie Mittelalter und Orient; von der Huri an der Paradiesespforte heischt er Einlaß auch für Lebens- und Liebeswunden, die ihm ebenso vollgültiger Heldenausweis sind, wie die Wunden für den Glauben. Nur darin nähert sich auch sein männlicher Held zeitweilig der beharrenden Frauenart, daß er dem Vertreter des großen Alten sein Heldenrecht läßt gegenüber dem herrischen Neuen. In den bedeutenden Bruchstücken seiner christlichen Tragödie ist die heroische Gestalt der gewaltige Vater, der bis zum Tode dem neuen Geiste, ob er auch aus seinen Kindern werbend auf ihn eindringt, seine feste Kraft entgegensetzt. Und der wiederkehrende Greis der Ballade, des Löwenstuhls, der milde und fest Vergangenes zu neuem Leben aufruft, gewinnt sich gegenüber dem brutalen Vertreter der neuen Gewalt die volle Sympathie des Dichters und der Leser: die Kinder sie hören es gerne!

Das siegreiche männliche Genie scheint entthront; es fallen wohl gar skeptische Äußerungen, die bezweifeln, ob bei uns, die wir alle Adams Söhne sind, zwischen Genie und simplem Burschen die Unterschiede gar so groß seien.

In Wahrheit treibt es den alten Besitz doch immer wieder zu neuem Gestalten. Der Begriff der Tüchtigkeit tritt auf. Sie scheidet sich von der weltumfassenden Genialität durch zwei Züge: sie verlangt Beschränkung und sie arbei-

tet auf bestimmte Ziele hin: „stolzes Tatgepränge zu keinem Ziel und Zweck ist uns ein Schaum", und nur Einseitigkeit führt zur Meisterschaft, für die Vielseitigkeit einzig das Element vorzubereiten vermag. An dieser Tüchtigkeit haben Hermann und der Gerichtsrat ihr Teil; wie das wahrhaft Tüchtige über alle Zeiten hinauswirkt, so erhebt schon den Herzog Leopold von Braunschweig seine tüchtige opferfreudige Tat fast unter die Halbgötter; Herakles, dem jungen Goethe ein Urbild verschwenderischer Kraft, ein Koloß, wird jetzt heroischer Männer Tüchtigster und Schönster, ein geborener König. Und der mit Göttern ringende titanische Schöpfer Prometheus ist in der ‚Pandora' ganz der Tüchtige, Tätige geworden: fast ein Handwerker, der freilich sein Handwerk zur Kunst adelt; Einseitigkeit, Parteilichkeit gehört ihm zum Behagen des tätigen Mannes: aber noch immer lebt in ihm ein Größeres, was dem träumenden Bruder fehlt: eine Herrschernatur, die froh zufaßt und handelt, wo es not tut: „Des echten Mannes wahre Feier ist die Tat".

Zur vollen runden Hauptgestalt sollte sich der männliche Held klassizistischen Zuschnitts auswachsen in der epischen Form der ‚Achilleis'. Das gewollt Antike der Haltung gibt hier sehr reine Züge: das schöne überlieferte Heldenbild stellt sich in Ruhmesfreude und hoher Vorbildlichkeit dar: noch das gewaltige Grabmal am Ufer wird durch lange Zeiten dem Schiffer den Weg weisen, wie Achill allen tapfern Männern voranschritt. Aber melancholisch verklärend liegt die Gewißheit des frühen Todes über dem Bilde und mindert den Anspruch. Wohl erweckt der selbstgewählte frühe Tod dem Jüngling unendliche Sehnsucht: aber der Maßstab der Vollendung darf nicht angelegt werden. Es ist doch ein Größeres, wenn der fürstliche Mann aus dem Heldenjüngling hervorwächst, daß „die jüngere Wut,

des wilden Zerstörens Begierde sich als mächtiger Sinn, als schaffender endlich beweise." Das Bild des Herrschers grüßt uns, der Städte baut, ferne Gestade mit dem Überfluß der Bürger besiedelt, ein Ordnender für das Wohl der Vielen einsteht. Noch ist das Bild eine Zukunftsvision. Aber wir sehen den neuen Typus des heroischen Menschen erstehn.

Entscheidend ward dann das Erlebnis. Im Künstler sieht Goethe den Helden nicht mehr, wie später sein junger Freund Carlyle: selbst Schillers heroische Lebensführung hat ihm nur in den Stunden der feierlichen Trauer leise Töne des Heldensangs entlockt. Wohl aber packt ihn mit wachsender Macht jener „fürstliche Mann". Den großen Herrscher, der den Besten zum Idol wird, den hatte schon der Knabe bewundern gelernt, als er mit dem Vater um die Wette fritzisch fühlte; in Berlin hatte ihn nochmals ein Staunen gefaßt, da er sah, wie das Uhrwerk des mächtigen Staats durch die große alte Walze, FR gezeichnet, bewegt und bestimmt ward. Dem Minister des Kleinstaats war der alte Held manchmal unbequem geworden, aber schon sein Herzog erhielt in ihm die stille Ehrfurcht. Nun aber erlebt er, daß anscheinend des toten Friedrich Werk zusammenbricht vor einem Größeren. Napoleons Gestalt richtet sich in ihm auf zu gigantischer Größe. Ihn ergreift bewundernder Schauder vor dem königlichen Genius. Die titanische Schöpferenergie, die Genialität der produktiven Kraft, die er als Jüngling künstlerisch ahnte, hier scheint sie ihm überwältigende Wirklichkeit. Hinter Napoleons Taten sieht er staunend die Idee walten, die der Genius unbewußt realisiert. Das Vorbildliche schwindet wieder bei diesem ungeheuren Menschen: das Dämonische packt den Dichter mit jenem tiefen Schwindel, der dem Leben erst den rechten Inhalt gibt, und zugleich mit der ästhetischen Wonne, die das Große dem Gro-

ßen erweckt. Mag auch Timurs Herrschaft Myriaden Seelen vernichten, — „knospend müssen tausend Rosen erst in Gluten untergehn, um ein Fläschchen zu besitzen, das den Ruch auf ewig hält". Das Opfer ist nicht zu groß, und göttlicher Wille steht mit überlegner Weisheit hinter diesem geborenen Genie. Mag man ihn Tyrannen schelten! Goethe fühlt innerste Verwandtschaft: selbst schon die Kunst ist „Tyrannei"; viel lieber dem Gescheiten, dem Tyrannen sich beugen, als der Übermacht der Halben und Beschränkten. Und es klingt wie ein Nachhall jugendlichsten Genieübermuts, als er Gott dem Teufel zurufen läßt:

Getraust du dich ihn anzugreifen,
So magst du ihn in die Hölle schleifen!

Untergang entehrt das Genie nicht: aber wiederum werden die Gewaltigen des Orkus sich von den Sitzen lüften, wie Goethe es einst für seinen Faust und für sich selbst träumte, und wiederum wird Mephisto erfahren, daß alle Teufelskunst trotz himmlischer Erlaubnis an dem Menschen erlahmt, der immer strebend sich bemüht.

Der Geist des alten Friedrich im Bunde mit dem neuen Geiste nationalen Lebens erwies sich doch als machtvoller. Und der ruhiger gewordenen Betrachtung nimmt die Herrschergröße wieder andere Formen an, wie vertraute Erfahrung sie bot: der Heldensproß,

er wird sich ins Geschick zu fügen wissen,
es fügt sich ihm, daß alle, sich bewußt
des eignen Heils, dem Herrscherwort sich fügen.

Die Größe des Herrschers liegt nicht nur in der Fürsorge für Viele, sondern mehr noch in dem Schaffen durch Viele: „daß sich das größte Werk vollende, genügt ein Geist für tausend Hände!" So hebt der fürstliche Held alle seine Helfer zur eigenen Höhe hinauf. Aber er bedarf noch immer der dämonischen Kraft. Auch in dem eignen Herzog, dem Freunde

seiner Jugend, erkannte Goethe jenen urdämonischen Charakter, der festen Willens nie sich beugt und darum jedem Wagnis gewachsen ist.

Die künstlerische Gestaltung dieses Herrschertypus ist der Faust des letzten Aktes geworden, des Dichters abschließendes Wort, dem wir immer aufmerksamer lauschen. In Faust sammelt sich auf irdischer Höhe das Letzte genialer Schöpfernatur, das Goethe erschaut: es ist noch einmal das volle, rückhaltlose Bekenntnis zu dem schaffenden Einzelnen, in den höchsten Stil symbolischer Kunst erhoben. Faust hat alles in sich aufgenommen, was sein Dichter an Heroischem geglaubt und erlebt hat; er ward das treue Gefäß aller der Wandlungen, die hohes Menschentum in diesem reichen Dasein durchgemacht hat. Die seltsame Mischung von Lebens-, Genuß- und Erkenntnisdrang, die die Sage bot, offenbart sich dem Jüngling in brausend heißer, fordernder und zerstörender Kraft, der Gretchen zum Opfer fällt. Wohl wird diese Kraft schon in Frankfurter Szenen durch wertherische Sehnsucht geadelt, und der tatenschwangere Geist der Erde verschließt sich ihm nicht ganz; Faust greift nach dem Höchsten und Tiefsten; zur ganzen Menschheit will er genießend sich erweitern. Aber gerade darum wird er zerscheitern, wie das düstere Reimwort alsbald ihn lehrt: denn Maß und Ziel ist seiner drängenden Leidenschaft noch ganz versagt; der Erweiterung ins Ungemessne steht nichts von jener Sammlung gegenüber, der allein das Große gelingt. Mit dem Reifen des Dichters reift sein bekenntnisreichster Held. Die Natur offenbart sich ihm in ihren Tiefen wie Goethe selbst; auch die Formen des Menschenwesens beginnen ihn schlichter und inniger zu bewegen; Stimmen der Kindheit läutern vermessene Verzweiflung; im Zauberspiegel der Villa Borghese zeigt sich ihm das zunächst noch mißverstandene Urbild jedes Schönen; vor allem, das Drängen und Sehnen und

Toben formt sich im klassischen Geiste zum Streben. Die große Entwicklung von Wort zu Sinn, von Kraft zu Tat steigt auf, wenn auch zunächst nur aus scholastisch grübeln dem Studium des heiligen Textes. Gleichviel, jetzt schon ist Faust gefeit gegen Teufelsklauen; die Genesung bereitet sich vor, wie sie Orest beschieden war. Auch in sein Leben tritt bedeutend die Heroine, in heißem Streben dem Orkus abgewonnen: in Helena wird jenes Spiegelbild der Hexenküche verjüngende Wahrheit, und ihre fruchtbare Schöne macht ihn selbst produktiv. Aus großer klassischer Vergangenheit erwacht ihm allerneustes Leben. Jeder Genußtrieb weicht: „Genießen macht gemein.“ Aber auch die Drommeten des Ruhms locken ihn nicht mehr: „die Tat ist Alles“, sie soll seine Spur auf Aeonen wahren. Der Geist, der stets verneint, erliegt dem positiv tüchtigen Wollen. Dies Wollen ist gemeinnützig, aber unbedingt heroisch und persönlich. Die Flamme aus Philemons Hüttchen verrät den Einschlag napoleonischer Tyrannei; aber dem rüstigen Volke schafft der Held das Glück, auf freiem Boden nicht sicher zwar, doch tätig frei zu wohnen. Und der alte Trieb zur Natur, die dem jungen Dichter eins war mit Genie und Urkraft, er erwacht von neuem, alles künstlich Trennende wie wüsten Spuk verscheuchend:

Stünd ich, Natur! vor dir ein Mann allein,
Da wärs der Mühe wert ein Mensch zu sein!

Das Genie hat sich wieder gefunden; aber der Gott, der ihm im Busen wohnt, kann jetzt nach Außen viel bewegen; denn die Kraft hat gelernt sich in der Tat zu vollenden. Himmlische Chöre künden uns nur, was uns ohnedem Gewißheit ist; nie hat sich die Liebe dem echten Helden versagt: sie gehört zum Wesen seines Schöpfertums.

Nur eine Farbe scheint in diesem heroischen Gesamtbilde ganz zu fehlen, und das ist die Art, die Wilhelm Meister vertrat. Nicht den Wilhelm der Lehr- und Wanderjahre meine

ich: ist er doch geradezu ein Antipode heldischen Wesens. Anders der Urmeister, er dürfte im ‚Faust' schon zu Worte kommen, so konsequent sein muntrer Realismus die heroische Steigerung vermeidet, die in ihrer hohen Symbolik den greisen Faust weltenweit von dem stolpernden und tastenden Knaben abrückt. Aber auch abgesehen von diesem Stilunterschied, Wilhelms Wallfahrt zur künstlerischen Meisterschaft klingt im ‚Faust' kaum an. Das große Lebenswerk, das frischeste Jugend und höchstes Alter zur Einheit bindet, gilt Problemen des ganzen Lebens, nicht der Erziehung zur Kunst und durch die Kunst. Wilhelm Meister hatte den Blick nie so ins Weite und Ganze gerichtet. Dafür stellt er die Entwicklung aus glücklicher Anlage durch treue Selbsterziehung zu leistungs- und wirkungssichrer Kunst in einer Nähe und reinlichen Echtheit dar, die ihm seinen eignen Reiz und seinen besondern Anspruch auf unsre Liebe gibt. Dieser ursprüngliche lebensfrische Reiz des Urmeisters wird die höhere, aber blassere Kunst der ‚Lehrjahre' vielleicht noch einmal überwinden. Schon sie verraten, daß dem Dichter das Problem entglitten ist, aus dem die erste Konzeption seines Romans erwuchs. Er selbst hatte sich seit Italien aus naiver Schaffenslust zu geschulter strenger Kunstpflege und Technik durchgefunden: so geht ihm alsbald wieder die Schule des Lebens über die Schule der Kunst. Aber eins hat der ‚Faust' trotz allem der geistigen Etappe des Urmeisters zu danken: die Gestaltung des werdenden Helden. Vor der ‚Sendung' hatte Goethe nur das geborne Genie in seiner sichern Vollkraft gezeichnet, nicht die unsichere Vorstufe des werdenden Meisters. Faust aber wächst strebend, mehr im zweiten Teile als im ersten, zu dem heran, was schließlich seines Daseins Blüte und Frucht wird, und in diesem sich selbst bildenden Streben ist er Wilhelm Meisters Bruder. Aber Faust erreicht das Ziel, dem Wilhelm nur zustrebt.

Immerhin, im Urmeister schreitet er wacker und unbeirrt vorwärts; er wird tapfer weiter wandern, auch wo wir ihn jetzt bedauernd aus den Augen verlieren. Und erfreut erkennen wir ihn wieder in dem freundlichen, oft überraschend ähnlichen Gegenbild des Knaben und Jünglings in ‚Dichtung und Wahrheit', der gleich treuherzig und hoffnungsreich dahinwandelt durch menschliche Erfahrungen und Enttäuschungen schönen Idealen der Kunst entgegen, umschlungen von dem gleichartigsten Reigen anziehender Frauen und tüchtiger Berater. Der werdende Künstler ist aus dem Roman in die Biographie übergetreten; er kehrt auf höherer Stufe in das Leben zurück, aus dem er gekommen war. Und Goethes Leben gibt uns die Antwort auf die Frage, die das Bruchstück des Urmeisters unbeantwortet läßt. Auch Wilhelm Meister hat seine künstlerische Sendung im höchsten Sinne erfüllt, als Goethes Weimar der geistige Mittelpunkt geworden war, an dem sich ganz Deutschland in allen Stunden des Zweifels neue Gesundheit, neues Vertrauen zur nationalen Kraft bei seinem größten geistigen Helden holen durfte.

---

29. Jahresbericht
(Geschäftsjahr 1913/14)

Zu Ehren der Goethe-Gesellschaft war am Abend des 16. Mai 1913 im Großherzoglichen Hoftheater eine Festvorstellung veranstaltet worden. Dr. Emil Milan (Charlottenburg) hatte freundlichst eine Rezitation aus Wielands „Geron der Adelige" übernommen, die in trefflicher Weise erfolgte. Hierauf wurde das neu eingeübte Trauerspiel von Goethe „Clavigo" aufgeführt.

Die Jahresversammlung am Vormittag des 17. Mai begann mit einer Gedächtnisfeier für den am 30. April 1913 verstorbenen Präsidenten der Gesellschaft, Geh. Regierungsrat Professor Dr. Erich Schmidt und den ihm am 7. Oktober 1912 im Tode vorausgegangenen ersten Vizepräsidenten, Hofrat Professor Dr. Jacob Minor. Geh. Regierungsrat Professor Dr. von Oettingen, als Leiter der Versammlung, hielt die Eröffnungs- und Gedächtnisrede und widmete dem Verdienst und Andenken dieser beiden führenden Persönlichkeiten, deren Heimgang die Goethe-Gesellschaft betrauert, herzliche und eindrucksvolle Worte. Gesänge, vorgetragen vom hiesigen „Amselchor", eröffneten und schlossen die stimmungsvolle Gedächtnis-Feier.

Seine Königliche Hoheit der Großherzog, durch eine Vermählungsfeier im deutschen Kaiserhause verhindert, persönlich der Versammlung beizuwohnen, hatte einen Vertreter entsandt und zuvor der Gesellschaft telegraphisch in herzlicher Weise Höchstseine Teilnahme ausgesprochen, wo-

rauf mit einem Dank- und Huldigungstelegramm an den hohen Protektor erwidert wurde.

Den Festvortrag hielt Professor Dr. Bernhard Seuffert (Graz); er galt dem Gedächtnis Wielands aus Anlaß von dessen hundertstem Todestag. Die eingehende, kenntnisreiche Schilderung Wielands findet sich in Band 1 des Jahrbuchs der Goethe-Gesellschaft abgedruckt. Den Schluß des ersten Teils der Tagung bildete der vom Unterzeichneten erstattete Jahresbericht.

Im zweiten, geschäftlichen Teil erfolgte zunächst die Wahl des Vorstandes. Geheimer Regierungsrat von Oettingen teilte mit, daß der Vorstand sich durch Zuwahl Sr. Exzellenz des Oberpräsidenten der Rheinprovinz, Staatsministers Dr. Freiherrn von Rheinbaben und des Germanisten an der Universität Berlin, Geh. Regierungsrats Dr. Roethe bis zur heutigen Tagung ergänzt habe. Durch Zuruf wurde der so ergänzte Vorstand von der Versammlung auf drei Jahre neugewählt. Den Kasseberichterstattete Schatzmeister Dr. Donndorf, worauf die Versammlung in bezug auf die Rechnungsablage für 1912 Entlastung erteilte. Über das Goethe-National-Museum, die Bibliothek der Goethe-Gesellschaft, das Goethe- und Schiller-archiv teilte Dr. von Oettingen aus den im Jahrbuch für 1913 veröffentlichten Nachrichten das Bemerkenswerte mit. Nach Schluß der Versammlung erfolgte durch den Vorstand die Wahl des neuen Präsidiums: des Staatsministers Dr. Freiherrn von Rheinbaben, Exz., in Coblenz zum Vorsitzenden, des Wirklichen Geheimen Rats Dr. Bürklin, Exz., in Karlsruhe zum 1. Stellvertreter, des Geheimen Regierungsrats Professor Dr. von Oettingen in Weimar zum 2. Stellvertreter.

Am Nachmittag des 17. Mai fand der geplante Ausflug nach Oßmannstedt statt, wo Wieland von 1797

bis 1803 als Gutsherr und gastfreier Wirt gewohnt hat, und wo er nach seiner Bestimmung 1813 begraben worden ist. An der Grabstätte im Schloßgarten ergriff Geh. Hofrat Professor Dr. Köster das Wort zu folgender Ansprache:

„Heute morgen haben wir in festlicher Versammlung die Worte Goethes vernommen, mit denen er seine Rede auf den Oberondichter begann, die Meinung, daß dort, wo man von Wieland redet, man für eine heiter geschmückte Umgebung sorgen müsse. Hier nun in Oßmannstedt, dem „musenhaft-ruhigen Aufenthalt", den Wieland als gastfreier Haus- und Familienvater sich hergerichtet hatte und der ihm zwischen der Gattin und der Freundin auch die letzte Ruhestätte gewähren sollte, hier bedarf es keiner besonderen Zurüstungen. Die Sonne lächelt, die Bäume rauschen frühlingsgrün in die Menschenworte hinein, die Vögel singen dazu; hier hat Natur reichen Maßes die Träume eines Dichters erfüllt.

Wir stehen zwar an einem Grabe. Aber stillos wäre es, in dieser Stunde eine Grabrede zu halten. Und Wieland selbst würde, wenn er uns über solchem Mißgriff ertappte, aus dem Elysium, das er so oft und so launig ausgemalt hat, uns möglicherweise neue Briefe von Verstorbenen an Lebende schreiben, aber nicht schwärmerisch, wie vor 160 Jahren, sondern geißelnd, wie in der Höhezeit seines Schaffens, die auch eine Höhezeit seiner Spottlust war. Er würde uns zurufen, daß er stets ein Lebender mit Lebenden gewesen sei und als ein noch Lebender auch heute angesehen werden möchte.

In der Tat, wir können ihn aus dem großen literarischen Gesamtbilde des 18. Jahrhunderts nicht wegdenken und müssen ihm dankbar sein für sein reiches Lebenswerk. Er

hat es vollkommen abschließen dürfen; als er starb, hatte er der Welt nichts mehr zu sagen.

Die Beweglichkeit war sein Element gewesen. Wohl niemals hat ein Künstler solche Gegensätze in sich vereint und solche Wandlungen durchgemacht wie er. Man hat ihm daher bisweilen Charakterschwäche vorgeworfen. Menschlich mag das zulässig sein, künstlerisch nicht. Denn hier, auf dem Gebiete der Kunst, wurde die Schwäche zur Stärke. Wenn der schmiegsame Mann bis ins höchste Greisenalter in menschlichen wie in literarischen Dingen sich eine immer wache Neugierde erhielt, so machte diese ihn auch fähig, unaufhörlich neue Eindrücke aufzunehmen. Unvergessen soll es ihm darum heute sein, daß zu einer Zeit, da der viel jüngere Goethe und der noch jüngere Schiller bereits etwas unregsam in ihrer Kunstwelt erstarrt waren, Wieland es war, der die Größe Heinrichs von Kleist an dem Guiskard-Fragment erkannte und diesem verzweifelten jungen Künstler Trost zu spenden versuchte.

Ein problematischer Mensch aber ist Wieland in seiner Beweglichkeit gewesen, und daher schwankt das Urteil über ihn in den verschiedenen Zeitaltern von der Höhe zur Tiefe. Im 18. Jahrhundert hat er unter den Höchstgebildeten seiner Nation eine gewisse Popularität genossen. Er war in Vieler Mund, weil der weise Danischmend den Ausdruck der höchsten philosophischen Kultur seiner Zeit in anmutigster Form dargeboten hatte. Gerade diese enge Gebundenheit aber an die Tagesinteressen verurteilte manche seiner Werke zu frühem Vergessenwerden. Das zeigte sich bei seinem Tode. Das Jahr 1813 war gar keine Zeit für Wieland. Ein Dichter, der das Wort gesprochen hatte: „Es ist das allgemeine Los der Menschheit, schwach zu sein,“ war gewiß kein Ideal für die Kämpfernaturen jener Zeit. Der Weltbürger taugte nicht für die Patrioten des Befreiungs-

kampfes, der lächelnde Schöndenker, der witzige Kopf nicht für die ernste Jugend, die Fichtes Ermahnungen im Busen trug. Im 19. Jahrhundert vollends ging es mit Wielands Popularität noch weiter bergab. Die Schule, in der manche Menschen die einzige literarische Anregung ihres Lebens erhalten, hat grundsätzlich Wieland in den Bann getan. Man liest ihn nicht in der Jugend, man weiß infolgedessen im späteren Leben nichts auswendig von Wieland. Und der Gradmesser der literarischen Volkstümlichkeit bei uns, Büchmanns Sammlung der geflügelten Worte, verrät uns zur Genüge die mangelnde Popularität dieses Dichters. Wenn man von dem Ritt ins alte romantische Land gesprochen, wenn man der Wieland sogar nur halb gehörenden Redensart von einem, der den Wald vor lauter Bäumen nicht sehe, gedacht hat, dann ist man schon an das Ende der Zitate aus Wielands Werken gelangt. Aber es scheint, daß der Anbruch des 20. Jahrhunderts dem Dichter nicht ungünstig ist. Wenn Goethe die Bemerkung gemacht hat, daß ein lebender Künstler nach Zeiten der Erschlaffung immer wieder erneute Verjüngungen, wiederholte Pubertäten durchmachen könne, so scheint es, als wenn im Nachleben eines Künstlers auch wiederholte Popularitäten möglich sind. Und vielleicht kann das Wieland zugute kommen. Wir spiegeln uns heute, wie unsere Moden, unsere Zimmereinrichtungen, unsere Vorliebe für Neudrucke beweisen, so gern in der Kunst früherer Zeitalter, daß möglicherweise auch für einzelne Werke Wielands neuer Raum frei wird. Wenn wir des tiefen Eindrucks des gestrigen Abends gedenken, an dem ein Meister der Vortragskunst uns das graziöse Epos von dem edlen Geron nicht rezitiert, sondern echt wielandisch vorgeplaudert hat, so wird die leise Hoffnung auf eine erneute Popularität des Dichters vielleicht in manchem bestärkt worden sein. Bewahrheiteten sich diese Möglichkeiten, fände

Wieland noch einmal eine Zeit erneuter Anteilnahme im Publikum, dann würde der Freund und Kenner graziöser Dichtung wohl mit Staunen sehen, welch ein ernster, gegen sich selbst strenger Künstler dieser spielend frohe Poet in seinen besten Leistungen gewesen ist. Er hat in der Tat ein ganzes Werk geleistet und durfte auch im eigenen Namen sagen: Nichts halb zu tun ist edler Geister Art." —

Nach dieser Feier wurde unter den Dorflinden der Kaffee eingenommen und von den Einwohnern Oßmannstedts in ihren alten Trachten der 2. Akt aus Heinrich Sohnreys „Dorfmusikanten" aufgeführt. Ein gemeinsames Mahl im Versammlungssaal zu Weimar beschloß die Tagung.

* * *

Die Vertretung der Goethe-Gesellschaft im Vorstand der Herder-Stiftung zu Weimar und im Verwaltungsrat der Deutschen Dichter-Gedächtnis-Stiftung zu Hamburg-Großborstel hat Geh. Hofrat Professor Dr. Köster in Leipzig übernommen.

Für Ordnung der geologisch-mineralogischen Sammlungen Goethes und Herausgabe eines Werkes über die Stellung Goethes in der geologischen Wissenschaft durch Professor Dr. Semper in Aachen sind aus den Mitteln der Goethe-Gesellschaft 1500 Mark als Kostenbeitrag zur Verfügung gestellt worden.

Von dem Werke des Geh. Hofrats Professor Dr. Hansen in Gießen „Goethes Metamorphose der Pflanzen" wurden 200 Exemplare, durch bereitwilliges Entgegenkommen des Verfassers zu ermäßigtem Preise, erworben und an größere Bibliotheken und Institute innerhalb des Mitgliederkreises unentgeltlich abgegeben.

Ein in den Jahren 1906/08 zu den Kosten der Bearbeitung der Goethe-Bibliographie gewährter Beitrag

von 6000 Mark wurde am 1. Oktober d. J. durch den Insel-Verlag in Leipzig freiwillig zurückerstattet und den Mitteln der Gesellschaft wieder zugeführt.

Als Schrift für 1913 ist der Band XXVIII „Aus Ottilie von Goethes Nachlaß, Briefe und Tagebücher von ihr und an sie bis 1832. Herausgegeben von Wolfgang von Oettingen" den Mitgliedern übermittelt worden.

Ihrer Königlichen Hoheit der Frau Großherzogin Witwe Luise von Baden wurde vom Präsidenten namens der Gesellschaft am 3. Dezember zum 75. Geburtstag ein Glückwunschtelegramm gesandt, auf das folgendes huldvolle Antworttelegramm eintraf:

„Für die freundlichen Glückwünsche, welche Sie Mir im Namen der Goethe-Gesellschaft zu Meinem Geburtstage darbringen, sage Ich Ihnen Meinen herzlichsten Dank. Das Gedenken einer Gesellschaft, mit welcher Mich als einer der Lieblingsschöpfungen Meines teuren, in Gott ruhenden Oheims alte Beziehungen und Erinnerungen aus Weimar nahe verbinden, gewährt Mir stets eine besondere Freude. Großherzogin Luise."

Mit dem 31. Dezember 1913 ist das Vertragsverhältnis zu der Literarischen Anstalt Rütten & Loening in Frankfurt a/M. gelöst worden. Den Mitgliedern muß überlassen bleiben, die Bände des Goethe-Jahrbuches, deren Nachlieferung gewünscht wird, von dieser Stelle unmittelbar oder im Buchhandel zu erwerben. Vom Jahre 1914 ab gibt die Goethe-Gesellschaft im eigenen Verlag ein Jahrbuch heraus; mit der Herausgabe ist Prof. Dr. H. G. Gräf, Assistent am Goethe- und Schiller-Archiv hier, beauftragt worden, den Vertrieb hat der Insel-Verlag in Leipzig übernommen. Den Mitgliedern wird dieses „Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft", gleich den „Schriften", durch

Vermittlung des Geschäftsführenden Ausschusses der Goethe-Gesellschaft zugestellt werden. Jede Auflage wird so bemessen werden, daß später eintretenden Mitgliedern nach Möglichkeit die vor ihrem Eintritt erschienenen Bände auf Wunsch auf 10 Jahre nachgeliefert werden können.

Am 24. Januar 1914 vollendete Geh. Hofrat Dr. von Bojanowski hier sein 80. Lebensjahr. An der ihm zu Ehren veranstalteten Feier nahmen zahlreiche Vertreter der Goethe-Gesellschaft teil, für die der Jubilar seit langem eine wirksame Tätigkeit entfaltet hat.

Am 2. April 1914 starb im 85. Lebensjahre das Ehrenmitglied und langjährige Vorstandsmitglied unserer Gesellschaft Dr. Paul Heyse. Bei der Trauerfeier in München hielt der Vorsitzende des Geschäftsführenden Ausschusses, Staatsrat Professor Dr. Raehlmann, Exzellenz, folgende Ansprache:

„Im Auftrage des Präsidenten der Goethe-Gesellschaft habe ich die Ehre, an der Bahre des dahingeschiedenen großen Novellisten und Dichters diesen Kranz als Zeichen der Verehrung und Dankbarkeit der Goethe-Gesellschaft niederzulegen.

Von der Gründung der Gesellschaft an hat der Verstorbene an den Aufgaben und Arbeiten der Goethe-Gesellschaft den regsten Anteil genommen und derselben als Vorstands- und Ehrenmitglied seine Arbeit und seine Mühe gewidmet.

In früheren Jahren verging keine Tagung der Goethe-Gesellschaft in Weimar, welcher Paul Heyse nicht durch seine Persönlichkeit ein besonderes Gepräge verliehen hätte. Und als ihn später, im Alter, die Beschwerden der Reise am Erscheinen in Weimar verhinderten, da erfreuten wir uns der warmen Begrüßungen durch Brief und Telegramm, deren Verlesung stets einen Sturm der Begeisterung hervorrief.

Wir haben heute von berufener Seite die Bedeutung des Verewigten für Literatur und Dichtkunst und deren Beziehung zu den Weimarer Großen geschildert erhalten.

Wir haben dann vernommen, wie die Stadt München ihren großen Ehrenbürger gefeiert hat und sein Andenken ehrt. Wir wissen ja alle, wie er an seinem München, das ihm eine zweite Heimat geworden war, mit ganzer Seele hing und wie er seine Münchener Künstlerkreise liebte.

Aber wenn der Frühling ins Land kam und die Tagung der Goethe-Gesellschaft stattfand, dann zog es ihn an die Ufer der Ilm, zur Heimstätte des Olympiers, dessen Haupterbe er, wie wir soeben aus beredtem Munde gehört haben, geworden ist. Dann war er einer der Weimaraner und sein Wirken galt der dem Andenken der deutschen Dichterfürsten sich widmenden Goethe-Gesellschaft.

Und heute sendet mich die Goethe-Gesellschaft aus Weimar nach München an die Bahre des großen Toten, ihm die letzten Grüße aus der Dichterstadt zu bringen, und ihm das letzte Geleit zu geben.

Sein Andenken aber wird in der Goethe-Gesellschaft stets lebendig bleiben und von allen Mitgliedern warm verehrt werden."

*   *
*

Die Zahl der Mitglieder ist im Jahre 1913 etwas zurückgegangen, der Bestand betrug am Schluß des Jahres 3624, gegen 3670 am Schluß des Jahres 1912. Wir erlauben uns daher, auch an dieser Stelle zur Anwerbung neuer Mitglieder Anregung zu geben.

Nachstehend folgen die Berichte über die finanzielle Lage der Gesellschaft (A), über das Goethe-National-Museum (B), über die Bibliothek der Goethe-Gesellschaft und das Goethe- und Schiller-Archiv (C).

A.

Der **Rechnungsabschluß** für 1913 gestaltete sich, wie folgt:

Die laufenden **Einnahmen** bestanden in

36 780,00	M.	Jahresbeiträgen der Mitglieder, einschl. 150 M. für frühere Jahre,
3 536,11	„	Kapitalzinsen,
6 000,00	„	Rückgewähr des 1906/08 zu den Kosten der Bearbeitung der Goethe-Bibliographie geleisteten Beitrags,
997,98	„	Erlös für „Schriften" (800,10 M.) u. a. m.
47 314,09	M.	

Diesen Einnahmen standen folgende **Ausgaben** gegenüber:

15 595,10	M.	für das Goethe-Jahrbuch,
9 570,03	„	für die „Schriften" (311,79 M. nachträglich für Band XXVII [Aus Ottilie v. Goethes Nachlaß. 1806—1822] und 9258,24 M. für Band XXVIII [Aus Ottilie v. Goethes Nachlaß, Briefe und Tagebücher bis 1832]),
827,66	„	für die Bibliothek der Goethe-Gesellschaft,
1 538,15	„	für eine Anzahl Exemplare des Werkes „Goethes Metamorphose der Pflanzen" und deren Versendung,
1 500,00	„	Beitrag zu den Kosten für Ordnung der geologisch-mineralogischen Sammlungen Goethes und Herausgabe eines Werkes über die Stellung Goethes in der geologischen Wissenschaft,
1 196,76	„	Beiträge für die „Deutsche Dichter-Gedächtnis-Stiftung", den „Allgemeinen Deutschen
30 227,70	M.	zu übertragen.

30 227,70	M.	Übertrag.
		Schulverein zur Erhaltung des Deutschtums im Auslande", den „Lauchstädter Theaterverein" usw.,
7 340,54	„	Verwaltungskosten,
1 600,20	„	von dem „Dispositionsfonds", nämlich 600 M. an das Goethe-National-Museum zu Ankäufen, 1000,20 M. für das Goethe- und Schiller-Archiv,
8 145,65	„	Überweisung zum Kapitalvermögen.
47 314,09	M.	

Der Nennwert des Kapitalvermögens bezifferte sich am Schlusse des Jahres 1913 auf 90 614,35 M., der Kurswert auf 79 623,34 M.

In den Städten Berlin, Breslau, Dresden, Frankfurt a/M., Halle a/S., Hamburg, Jena, Karlsruhe, Leipzig, München, Stuttgart, Weimar, Wien sowie in der Schweiz erfolgt die Einziehung der Jahresbeiträge der Mitglieder bis zum 1. März j. J. durch besondere Bevollmächtigte. Soweit die Jahresbeiträge nicht auf diesem Wege eingezogen werden, sind sie bis zum 1. März j. J. an die

Privatbank zu Gotha, Filiale Weimar, in Weimar
(Postscheck-Konto Leipzig Nr. 1771)

zu entrichten.

Neue Anmeldungen, Nachrichten über Adressen-Änderungen, Anträge auf Nachlieferung bereits erschienener „Schriften" und sonstige geschäftliche Mitteilungen jeder Art sind nur an den Geschäftsführenden Ausschuß der Goethe-Gesellschaft in Weimar, Schillerhaus, zu richten. Bei Nachrichten über Veränderung des Wohnorts ist zugleich die bisherige Adresse anzugeben.

B.

Die im letzten Jahresbericht angekündigten Bauten zur Erhaltung und Erweiterung des Goethe-Hauses sind inzwischen ausgeführt worden: am Ostersonntag, dem 12. April, konnte der Sammlungsanbau dem Publikum geöffnet werden, während das Goethe-Haus selbst schon am 1. März, nachdem es vier Monate geschlossen gewesen war, seine Besucher wieder aufnahm. Die Einführung der Zentralheizung und des elektrischen Lichtes (das aber nur die Treppen und Durchgänge zu beleuchten hat) ist ohne wesentliche Veränderungen im Aussehen der historischen Räume vor sich gegangen. In fast allen Zimmern des ersten Stockwerks konnten die Heizkörper in die vorhandenen Öfen eingebaut werden, in den übrigen wurden sie in wenig auffallender Weise verkleidet; in Goethes Arbeits- und Schlafzimmer gelangt die Wärme nur indirekt. Die elektrischen Kerzen sind durchweg in den alten Laternen oder in Nachbildungen von solchen angebracht worden. Trotz aller Vorsicht haben natürlich die Wände unter den vielen Eingriffen gelitten, und so wurde eine durchgehende Erneuerung des Anstriches in der Wohnetage, der Tapeten im Dachgeschoß nötig. Diese Arbeiten wurden mit großer Sorgfalt und Gründlichkeit durchgeführt, und es gelang in mehreren Fällen, feine Malereien und Färbungen aus Goethes Zeit, die später übertüncht worden waren, in alter Schönheit wiederherzustellen. Dabei ersetzte Handarbeit die bei der früheren Erneuerung mehrfach angewendete Schablonenmalerei. Bei dem nun folgenden Wiederaufhängen der Bilder wurde eine etwas veränderte Anordnung einiger Zimmer vorgenommen: das frühere Direktionszimmer bekam den Charakter eines kleinen Speisezimmers, als das es Goethe gedient hatte, und das Urbino-Zimmer erhielt eine vollständige Ausstattung mit Goetheschen Möbeln, die als Leih-

gabe des Herrn Sanitätsrat Dr. Vulpius aus dem Nachlaß seiner Mutter mit vielen Kunstwerken, Stammbüchern u. a. in das Goethe-Haus gekommen und mit Dank angenommen worden sind. Außerdem wurde im Bestreben nach möglichst großer Einheitlichkeit, Klarheit und Wohnlichkeit, besonders im Dachgeschoß, manches umgestellt, vieles auch magaziniert, so daß der Besucher jetzt weniger als sonst den Eindruck eines unruhigen Durcheinanders erhält.

Zu diesem Eindruck trägt auch bei, daß die Sammlungen nunmehr großenteils in dem für sie bestimmten Anbau aufbewahrt werden und also in dem alten Goethe-Hause fehlen. Allerdings waren die meisten von ihnen unsichtbar in Schiebladen und Schränken zusammengedrängt: aber was man von ihnen sah, war unübersichtlich und unorganisch genug. Diesem Übelstande wird durch den Anbau genügend abgeholfen. Der Anbau, in Verhältnissen, Formen und Farben dem Goethe-Hause bescheiden untergeordnet, ist in beiden Stockwerken durch eiserne Türen, die in früher vom Publikum nicht betretenen gleichgültigen Räumen liegen, zugänglich. Er enthält im ersten Stock einen Studiensaal, in dem die Mappen mit Zeichnungen und Stichen vorgelegt werden können, und einen Saal, der die meisten Majoliken, ferner alle Plaketten, die Medaillen, Münzen, antike und neuere Kleinplastik, die Abgüsse von Gemmen und die persönlichen Reliquien Goethes enthält; die Ausstattung des Studiensaales ist einer Stiftung des Professors Ludwig Beer in Leipzig, die des Sammlungssaales der Gräfin Irma Adelmann zu danken. Im zweiten Stockwerk befindet sich der Physiksaal, der Goethes Apparate enthält und außer diesen durch nachgebildete Apparate und durch anschauliche Zeichnungen sowie durch gedruckte Erklärungen die Gedanken Goethes besonders über die Farbenlehre und über die Meteorologie vorführt. Seine

Ausstattung wurde von Dr. Richard Fleischer gestiftet; auch die Carl Zeiß-Stiftung in Jena und Dr. Otto Schott, ebendaselbst, trugen viel zu ihr bei, und Oberlehrer Dr. Speyerer aus München leistete mit größter Sorgfalt und Umsicht die äußerst schwierige Arbeit der Einrichtung. An den Physiksaal schließt sich der Saal für Botanik und Zoologie; hier sind die Sammlungen von Geheimrat Professor Hansen in Gießen und Dr. Philipp Lehrs in London zweckmäßig aufgestellt worden, und die Stadt Weimar stiftete die Ausstattung. Ein dritter Raum endlich nahm die mineralogische Sammlung auf, die Professor Semper in Aachen nach Goethes Grundsätzen geordnet und mit einem sehr gründlichen Inventar versehen hat.

Außer den genannten Stiftern haben sich noch die Herren Böhlaus Nachfolger, ferner die Vereinigung der Freunde des Goethe-Hauses, Fräulein Marie Feist in Cöln, Frau Anna Lenzberg in Düsseldorf, Frau Julie Hainauer in Berlin, Herr Heine in München und viele andere, denen allen auch hier der herzlichste Dank gesagt sei, um das Goethe-Haus verdient gemacht. Von der Gräfin Adelmann wurde auch die marmorne Goethebüste geschenkt, die Professor Richard Engelmann nach dem Kopf der Goethestatuette 1829 von Rauch, unter Zuziehung der Büste 1820 von Rauch, gearbeitet hat, und die dem Besucher des Hauses aus dem Halbdunkel des hinteren Flurs, in dem Goethe als Leiche aufgebahrt war, entgegenleuchtet. Nach alledem kann man das verflossene Jahr wohl ein in der Geschichte des Goethe-National-Museums bemerkenswertes nennen: möge die Wirksamkeit des Hauses auf der neuen Grundlage eine immer größere und fruchtbringendere werden!

C.

Der Bericht über die Bibliothek der Goethe-Gesellschaft hat vor allem die Pflicht des Dankes zu erfüllen für die wertvollen Schenkungen an Büchern, welche Mitglieder, Freunde und Gönner der Gesellschaft im vergangenen Jahre dargebracht haben. Ihnen allen sei hier im Namen des Vorstandes herzlichster Dank ausgesprochen. Die Namen der Spender sind: die J. G. Cottasche Buchhandlung Nachf. (Stuttgart), der Inselverlag (Leipzig), die Verlagsbuchhandlung J. J. Ciurcu (Kronstadt), das Märkische Museum (Berlin), die Stadtbibliothek in Zürich, das Wieland-Museum (Biberach), das Gymnasium zu St. Nicolai in Leipzig, das Großherzogliche Realgymnasium in Weimar, H. Amelung (Berlin), W. P. Andrews (Capri), Dr. F. Babinger (Würzburg), Prof. Dr. A. Barabás (Kolozsvár), E. Behrens (Kopenhagen), M. Besso (Rom), Dr. A. Blume (Freiburg i. B.), Dr. H. Bodmer (Zürich), Marie Boileau (Ashton), Dr. H. Bräuning-Oktavio (Leipzig), Prof. Dr. H. Brockhaus (Leipzig), Prof. Dr. W. Deetjen (Hannover), Dr. H. Dietschi (Olten), Dr. E. Ebstein (Leipzig), Dr. F. Fischer (Gernsbach i. B.), Dr. K. Freye (Berlin), Laura Frost (Bonn), Dr. H. Hauff (Gießen), K. Hatzopulos (München), Dr. Gertrud Haupt-Fröhlich (Berlin), W. Hegeler (Weimar), Dr. W. Hertz (Frankfurt a. M.), Prof. A. Hervey (Columbia-Universität, New York), Th. Heyse (St. Petersburg), Dr. E. Höfer (Weimar), S. A. Hudaverdoglu (Konstantinopel), A. J. van Huffel jun. (Haag), Prof. Dr. K. Jahn (Halle a. S.), Prof. Dr. G. Kettner (Weimar †), Dr. O. Klein (Bitterfeld), Dr. H. Th. Kroeber (Weimar), Dr. H. Krüger-Westend (Bremen), H. Kühn (Weimar), F. Lippold (Altenburg), H. Lüstenöder (Frankfurt a. M.), Prof. Dr. E. Maaß (Marburg i. H.), Prof. Dr. H. Maync (Bern), Lavinia Mazzucchetti (Rom), Dr. P. Mitzschke (Weimar), Dr. O. Modick

(Jena), Dr. M. Morris (Berlin), K. Muthesius (Weimar), Dr. H. Mutschmann (Nottingham), F. Nevečerel (Reichenberg i. B.), K. Obser (Karlsruhe), Prof. Dr. W. v. Oettingen (Weimar), Prof. Dr. P. Primer (Frankfurt a. M.), Prof. Dr. R. Steig (Friedenau), A. Stockmann (Frankfurt a. M.), Dr. Th. Thienemann (Budapest), Prof. Dr. F. A. W. Thomas (Ohrdruf), Prof. Dr. P. E. Titsworth (Alfred N. Y.), Dr. Vogel (Fürth), Prof. Dr. W. Waldeyer (Berlin), A. Weiß (Wien), F. Winkel (Schwerin).

Das Goethe- und Schiller-Archiv hat vor allem zu berichten über den Stand der Arbeiten an der Goethe-Ausgabe, die dem Abschlusse nahe sind. Der noch ausstehende Band 53, der Nachträge zur ersten Abteilung und Zeugnisse von Goethes amtlicher Tätigkeit enthält, ist so weit gefördert, daß er im Herbste dieses Jahres fertig gedruckt vorliegen wird. Von den beiden Registerbänden zur 1. Abteilung wird der erste Band gleichfalls noch in diesem Jahre, und zwar am Ende desselben, zur Ausgabe gelangen.

Der Handschriftenschatz des Archivs ist vermehrt worden durch einige Ankäufe (Briefe von Goethe, Herder, Carl August Anna Amalia), sowie durch wertvolle Schenkungen, für welche den Stiftern im Namen Seiner Königl. Hoheit des Großherzogs Wilhelm Ernst, des hohen Eigentümers und Protektors der Anstalt, an dieser Stelle der verbindlichste Dank ausgesprochen wird. Seine Kaiserliche Hoheit Prinz Constantin von Rußland schenkte die photographische Nachbildung einer eigenhändigen Widmung Goethes von „Hermann und Dorothea" an Frau Diakonus Egorow (1814). Das Großherzogliche Staatsministerium, Departement des Kultus, überwies den oben S. 122 abgedruckten Brief Schillers an den Minister von Voigt, sowie einen von Goethe unterzeichneten und wohl auch von ihm verfaßten Bericht der Oberaufsicht über die unmittelbaren An-

stalten für Wissenschaften und Kunst an den Großherzog, das Gesuch des Fechtmeisters Bauer wegen Überlassung eines Lokals im Großherzogl. Schloß zu Jena betreffend (17. Nov. 1828), der in einem Faszikel der Geh. Staatskanzlei-Akten gefunden worden war. Durch eine große Stiftung hat Herr Sanitätsrat Dr. Max Morris, Berlin, das Archiv bereichert: 4 Briefe Goethes, 1 Blatt Faustparalipomenon zum Helena-Akt, 12 Blätter mit verschiedenen Aufzeichnungen und Entwürfen des Dichters, ferner Briefe von Carl August, Großherzogin Luise, Prinz Bernhard von Weimar, Justus Möser, G. H. Schubart, Friederike Oeser, Kanzler von Müller, Wilhelmine Herzlieb, Wilh. v. Humboldt, Wieland, S. Boisserée, F. Jacobi, Göschen, Cotta, F. A. Wolf, Görres, A. W. Schlegel, Fouqué, Gutzkow, Holtei, sowie einen Brief von Heinrich von Kleist an Rühle von Lilienstern und anderes. Frau Marie Sickel, Halle a. S., schenkte Briefe von Hölty, Iffland, G. Kestner, Nicolovius, Niebuhr, Hegel u. a.; Frau Catharina Hochmuth, geb. Langer (durch Vermittelung des Herrn Oberregisseurs E. Lewinger in Dresden) 16 Briefe von Otto Ludwig an den Kupferstecher Theodor Langer; Herr Prof. Dr. Adolf Schüle, Freiburg i. B., 2 Briefe von Friedrich Hildebrand von Einsiedel; Herr Graf von Werthern-Beichlingen eine Lithographie, darstellend den Kunstreiter Mr. Baptiste (Loisset), der in dem Leben der Ottilie von Goethe eine Rolle spielte. Aus dem Goethe-Hause ist ein Faszikel „Seebeck über entoptische Farben" ins Archiv übernommen worden.

Auch der Bibliothek des Archivs sind im vergangenen Jahre Bücherspenden zugegangen, für welche die Direktion hier nochmals den Dank namens der Anstalt kundgibt: The Syndico of the Cambridge University Press, die J. G. Cottasche Buchhandlung Nachfolger (Stuttgart), das

Bibliographische Institut (Leipzig), der Inselverlag (Leipzig), das Deutsche Verlagshaus Bong & Comp. (Berlin), der Verlag Hesse & Becker (Leipzig), Dr. E. Berend (München), A. Doebber (Berlin), Dr. Gertrud Haupt-Fröhlich (Berlin), Dr. E. Höfer (Weimar), Dr. A. Kippenberg (Leipzig), A. Ludovici (Genf), Dr. E. Mayr (München), Otto und Oskar Poppe (Artern).

Register

I. Personen- und Ortsnamen

II. Goethe

Inhalt

Hof-Buch- u.-Steindruckerei
Dietsch & Brückner, Weimar